Die Transformation von Erzählwerken in Fernsehspiele

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Abteilung für Philologie

der

Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt

von

Helmuth O. Berg

1968

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546621_0029

Die Transformation von Erzählwerken in Fernsehspiele

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Abteilung für Philologie

der

Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt

von

Helmuth O. Berg

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
für Philologie der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof. Dr. K. G. Just
Korreferent: Prof. Dr. W. Besch
Tag der mündlichen Prüfung: 21. 11. 1968

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Wer sich nämlich zu irgend einer Forschung anschickt, schlägt zuerst nach, was Andre darüber gesagt haben; sodann fügt er seine eignen Gedanken hinzu. So hin- und hersinnend flehet er dringend seinen guten Genius gleichsam an, er möge ihm eine 'Offenbarung' gewähren. Das ist doch ein ganz grundloses Beginnen und brütet nichts, als Vermuthungen aus! -

(Francis Bacon, Neues Org. d. Wiss. 82.Aph.)

Einleitung

Fast die gesamte Diskussion über 'Wesen' und 'Form' des Fernsehspiels bewegt sich in einem Bereich, den zwei je alternativ verstandene Fragen kennzeichnen:

1. Ist das Fernsehspiel eine eigene Kunstgattung oder nicht? und
2. Ist es mehr Theater oder Film?

Aus der Kombination dieser beiden Fragen ergeben sich vier Gruppen, die zugleich die vier wesentlichen Ansichten über das Fernsehspiel darstellen:

1) Fernsehspiel ist eine eigene Kunstgattung, aber dem Theater verwandt.[1)]
2) Fernsehspiel ist eine eigene Kunstgattung, aber dem Film verwandt.[2)]

---

1) Vgl.z.B. Clemens Münster; Die Auswahl von Fernsehspielen, in: Rundfunk und Fernsehen JG.6, 1958, S.127-139; S.135: "Kein Zweifel besteht aber darin, daß das Fernsehspiel dem Theater viel näher verwandt ist als dem Film." Oder Saad Elghazali; Literatur als Fernsehspiel, Hamburg o.J., S.39: "Das Theater half dem Fernsehen nicht nur, sein eigenes Wesen zu 'entdecken', sondern es half ihm auch, sich von anderen Gattungen, wie z.B.dem Film, zu unterscheiden."

2) Vgl.z.B.Hans Gottschalk; Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.122-130: Am Anfang dieser Untersuchung heißt es in Abgrenzung gegen das Theater: "Sehr zum Nachteil des Rundfunks, des Fernsehens und des Films hat man es bis heute versäumt, ihren gemeinsamen Ursprung zu erkennen..." (S.124). Gegen Ende der Arbeit geht Gottschalk auf die Differenz von Fernsehen und Film ein, die für ihn in einem "stilistischen Unterschied" (S.128) besteht: "Der Film strebt nämlich extensive Wirkungen an, während das Fernsehspiel alles zu intensivieren sucht. Der Film möchte die ganze Welt zeigen, das Fernsehen nur das chiffrenhafte symbolhaltige Detail. Es ist dadurch in der Lage, ins Zentrum der Geschehnisse zu blicken, ihren inneren Kern und ihre inneren Ursachen zu offenbaren." (S.128). Vgl. auch Karl Holzamer; Ein Opti-

Fortsetzung dieser Anmerkung auf S.2

3) Fernsehspiel ist keine eigene Kunstgattung, sondern nichts anderes als Theater.[3)]

---

2) Fortsetzung der Anmerkung von Seite 1:
mum, nicht ein Maximum des Schaubaren in: Rundfunk und Fernsehen Jg.5, 1957, S.131-135: Auch Holzamer will Film und Fernsehen streng getrennt wissen, sieht aber dennoch eine Verwandtschaft der Mittel: "Es scheint schon mehr als überflüssig, die Verschiedenartigkeit von Film und Fernsehen, bei aller Verwandtschaft der Mittel und obwohl im Fernsehen die Filmübertragung selber eine große Rolle spielen kann, hervorzuheben. Das Fernsehen ist kein Heimkino, wenn auch zur Freude manches Fernsehteilnehmers der eine oder andere ältere Film gezeigt wird oder zum Unmut anderer Fernsehteilnehmer die neueste Produktion nur gelegentlich einer Filmvorschau im Fernsehprogramm angedeutet wird." (S.131). Ferner Hans Knudsen; Fernsehen und Theater in: Rundfunk und Fernsehen Jg.4, 1956, S.232-239: "So sehr und deutlich wir erkannt haben: das 'epische Theater' ist ruinös für die Grundform des Dramas, so leicht ist einzusehen, daß das Fernsehen hier vom Theater ganz abweichen muß. Nur muß es so sein, daß die 'innere Dynamik' so erheblich ist, daß von ihr der (entbehrliche und unangebrachte) gewohnte Drama-Standpunkt überspielt wird. Daher hat das Fernsehen eine gewisse (aber immer stark kontrollbedürftige) Film-Nähe." (S.236).

3) Meistens findet sich diese Stellungnahme dergestalt vor, daß man sagt, Fernsehen sei entweder Theater oder Film, jedoch keine eigenständige Kunstgattung. Z.B.Rudolf Noelte; Fernseh-Spiel? in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, München 1966, S.408-411: "Es gibt keine spezifische Form des Fernseh-Spiels, die mit dem Kinofilm, dem Bühnenstück, dem Hörspiel unverwechselbar wäre." (S.408). Oder Oliver Storz; Gibt es schon Fernsehregeln, und wie kann man sie lernen? in: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, hrsg. von Anne Rose Katz, München 1963, S.128-136: "Ein Fernsehspiel, das n u r als Fernsehspiel denkbar ist, gibt es...kaum. Soweit ich sehen kann, gibt es nur Fernsehspiele, die von Fall zu Fall verschieden stark entweder dem Film oder dem Theater benachbart sind. Daß das Medium Fernsehen dem Fernsehspiel seine eigenen, unverwechselbaren Regeln und Formprinzipien gegeben hätte - das läßt sich im Ernst nicht behaupten, obwohl es gelegentlich mit doktrinärem Eifer behauptet wird." (S.129). Vgl.ferner Heinz Schwitzke; Das Wort und die Bilder, in: Vier Fernsehspiele, München o.J., S.5-26: "Daß wir...ganz in die Domäne des Dramatischen geraten sind, könnte als Widerspruch

Fortsetzung dieser Anmerkung siehe S.3

4) Fernsehspiel ist keine eigene Kunstgattung, sondern nichts anderes als Film.[4]

---

3) Fortsetzung der Anmerkung von Seite 2: angesehen werden zu der früheren Behauptung, der Vorgang beim Fernsehen sei "entdramatisiert." Äusserlich ist er das: keine Festversammlung vor erhöhter Spielfläche, keine Rampe, kein Vorhang, keine künstliche Herausnahme des Zuschauers aus seiner Alltagswirklichkeit. Aber von innen her ist das Wesen des Fernsehspiels ganz und gar dramatisch - und zwar so intensiviert und nach vorn gespielt, wie es beim Theater, selbst im Kammerspiel, nur in wenigen Höhepunktsaugenblicken möglich ist: wenn der Protagonist unmittelbar an die Rampe tritt und die Rampe ihren Charakter als trennende Schranke unversehens einmal verliert." (S.22)

4) Karl Veit Riedel: Das Fernsehspiel als Kunstgattung, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.11, 1963, S.1-15: "Fernsehen ist Kino für das Haus." (S.10). Ferner: René Drommert: Dem Theater oder dem Film näher? In;Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.240-247: "Was nun den integrierenden soziologischen Anteil am Aufnahmeprozeß angeht, so ist, im Gegensatz zu der Auffassung, die uns so manche Filmtheorien suggerieren wollen, zwischen Fernsehen und Film kein fundamentaler Unterschied." (S.241) Und er faßt das Ergebnis seiner gesamten Ausführungen zusammen: "Bedarf es noch weiterer Argumente, um plausibel zu machen, daß Fernsehen dem Film ähnlich, dem Theater relativ unähnlich ist." (S.247) Sodann: Hans Gottschalk: Fernsehspiel und Fernsehfilm, in: Rundfunk und Fernsehen Jg.2, 1954, S.65-66: "Das Material des Fernsehens aber ist die flächenhafte Projektion von Gegenständen und Personen auf dem Fernsehschirm, es ist - wie beim Film - das von der Wirklichkeit abgelöste Bild. Sein Wesen ist auch wie das des Films die Sukzession der Bilder, ihre Bewegung. Deshalb kann das Prinzip der "Kunst des Fernsehens" kein anderes sein als das des Films." (S.65) Schließlich: Artur Müller, Fernsehen und Film, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.5, 1957, S.122-130: "Das Fernsehen kann und darf auf den künstlerisch gestalteten Spielfilm nicht verzichten, denn er entspricht, ganz anders als das Theater, aus seinen optischen Gesetzen heraus dem Fernsehen völlig und ist darum einer der legalsten Programmbestandteile für alle Zukunft." (S.126).

In der letzten Zeit hat sich eine fünfte, bemerkenswerte Anschauung in Hinsicht auf das Fernsehspiel verbreitet, die vor allem von Oliver Storz vertreten wird, ebenfalls noch ganz in der Diskussion: Fernsehen - Film oder Theater? verhaftet.

Storz postulierte vor einiger Zeit in einem Aufsatz die These: "Man könnte die Formel aufstellen, die manchen Ideologen des Fernsehspieles bösartig erscheinen mag: Alles, was ein Fernsehspiel vom Theater unterscheidet, hat es vom Film. Je mehr es sich jedoch vom Film unterscheidet, desto zwangsläufiger ist es Theater."[5] In einer darauffolgenden Arbeit[6] jedoch stößt er, indem er immer noch eine "Mischform aus beiden"[7] für das Fernsehspiel im Blick hat, in einen neuen, offenbar dem Fernsehen eigenen Bereich vor: dem der szenisch-dokumentarischen Demonstration oder dem Dokumentarspiel; Dokumentarspiel jedoch nicht verstanden als bloßes Spiel mit einer historisch gesicherten Fabel. Vielmehr verlangt Storz den "Als-ob-Charakter der Demonstration"[8] und will darunter verstanden wissen: das Spiel als Beleg eines wie auch immer gearteten, vergangenen Geschehens. Somit also zeigt sich ihm das grundlegend Neue und spezifisch Eigene des Fernsehspiels in dem Spiel, welches sich versteht als Pseudo-Bericht, als eine Dokumentation, deren stoffliche Gegebenheiten zwar auf historischer

---

5) Oliver Storz: Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? in: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, hrsg.von Anne Rose Katz, München 1963, S.130
6) Oliver Storz: Fernsehspiele - gibt es das? in: DU, Jg.18, Heft 1, 1966, S.90-99
7) a.a.O., S.95
8) a.a.O., S.98

Wahrheit fußen, sich aber das dokumentierte Material selbst schafft, indem sie das historische Geschehen durch ein - und auch als solches erkennbares - Spiel ersetzt. Er fordert diese Spielform aufgrund einer sehr subtilen Beobachtung, nämlich; "Der dem Bildschirm, dem fotografischen Medium anhaftende Authentizitätscharakter"[9]. Storz glaubt somit, den Informationscharakter des Fernsehens zur Bestimmung des Fernsehspiels dienbar machen zu können und sieht hierin das grundlegend andere gegenüber Theater und Film. "Diese spezifische Spielform ist mehr als ein bestimmter 'Stil'. Die eingangs umrissenen Mischformen 'Fernsehtheater' und 'Fernseh-Film' in ihren jeweils mehr dahin oder dorthin orientierten Schattierungen kann man Stile nennen. Die dokumentarisch-szenische Demonstration ist mehr als eine Stilart, ist Antwort auf die ...Frage, ob und wiefern es gelungen sei, aus dem technischen Tatbestand Fernsehen einen ästhetischen zu machen."[10]

Es erweist sich nun als interessant, daß die meisten Fernsehtheoretiker, die vom "technischen Tatbestand" ausgehen, diesen zwar richtig erkennen, ähnlich wie es Storz tut: "Das Faktum Television ist nichts anderes als der Transport von Sichtbarem von einem Ort zum anderen."[11] Dennoch aber lassen sie diesen Tatbestand als offenbar unwesentlich für das Fernsehspiel fallen, um sich anderen Beobachtungen, wie der Größe des Bildes und der psychischen Situation des

---

9) a.a.O., S.98
10) a.a.O., S.99
11) a.a.O., S.91

Fersehzuschauers hinzugeben.[12] Ich möchte bei dieser im allgemeinen anerkannten, nur zu wenig beachteten Definition des Fernsehens bleiben und erweiternd sagen: Das Faktum Television

---

12) Hans Gottschalk: Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.122-130: "Worin aber besteht nun die Elementarfunktion der technischen Medien? Doch in nichts anderem als in dem, was wir 'Übertragung' nennen..." (S.124). Gottschalk meint, für das Fernsehspiel aufgrund des Übertragungscharakters, dem seiner Meinung nach, in Anlehnung an M.Hedegger, eine "Ent-fernung der 'Welt' auf dem Weg der Erweiterung der alltäglichen Umwelt" (M.Heidegger: Sein und Zeit, S.105) inhäriert, eine "Tendenz auf Nähe" (S.127) erkennen zu müssen. Hieraus folgert er eine bestimmte Darstellungsweise des Übertragungsmediums "Fernsehen": "Die Fläche, von der er [der Zuschauer, d.V.] die auftretende Wirklichkeit 'abliest', ist keine Kinoleinwand, sondern ein kleiner Bildschirm. Der Vorgang, der sich hier abspielt, ist, wenn man so sagen darf, ein höchst intimer, einer Begegnung zwischen dem gezeigten Ereignis und dem Betrachter. Wir können hier also, ähnlich wie beim Rundfunk, sagen, daß das Fernsehen sich nicht, wie etwa der Film, an eine Masse wendet, sondern an den einzelnen." (S.127)
Auch der von Karl Holzamer durchgeführte Vergleich von Film und Fernsehen (Karl Holzamer: Ein Optimum, nicht ein Maximum des Schaubaren, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.5, 1957, S.131-135) zeigt eine Vermischung von technischen und psychologischen Gegebenheiten. Dies verdeutlicht am besten die Stelle, an der er die Faktoren aufzählt, die seiner Meinung nach den Gegensatz von Film und Fernsehen repräsentieren:

"Wohnraum	T h e a t e r s a a l
Der unterdimensionierte Bildschirm	Die überdimensionierte Leinwand;
Die Verkürzung ins Kleine und Einzelne	Der Zug ins Große und Monumentale;
Das bewegte Bild kommt zu uns	Der Film-Besucher;
Der persönliche oder gruppenhafte Empfang in der uns gewohnten und vertrauten Umgebung	Anonymität der Aufnahme in einer außergewöhnlichen Umgebung" (S.132)

Vgl.ferner hierzu die Abhandlung von René Drommert: Bildformat, Perspektive und illusionsbildende Kraft, in Film und Fernsehen, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.5,1957,S.135-140,die sich mit dem Problem der Bildgröße und des Bildabstandes vom Zuschauer bei Film und Fernsehen beschäftigt.

ist nichts anderes als der Transport von Sichtbarem und Hörbarem von einem Ort zum anderen. Oder, vom Ort des Zuschauers aus gesehen, der allein für eine "ästhetische", d.h.auf die aistheta, die sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände gerichtete Untersuchung des Fernsehens und, hierauf fußend, des Fernsehspiels in Frage kommen kann, lautet die Definition: Fernsehen ist der visuelle und akustische Bericht von Vorhandenem.

Wichtig ist das richtige Verständnis des Wortes "Bericht." Denn das Verständnis von Fernsehen als Bericht ist Bedingung für die Möglichkeit des Vergleiches von Fernsehspiel und erzählender Literatur.

Ursprünglich heißt berichten soviel wie "in die rechte Ordnung bringen", "richtig machen",[13] "in richtigen Stand setzen"[14]. Dieses ordentliche - das ist der Reihe nach geschehende - Tun findet sich noch in unserem "abrichten"[15] und "unterrichten"[16]. Ein Bericht ist also ein Erzählen, das ordnungsgemäß, Punkt für Punkt das zu erzählende Geschehen wiedergibt. "Richtig" erzählen heißt aber nicht nur "in Kenntnis setzen",[17] wie das Wort heute allgemein gebraucht wird, sondern es besagt ein kontinuierliches und somit n i c h t s auslassendes

---

13) Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, S.1521
14) Moriz Heyne, Deutsches Wörterbuch, Bd.1, Leipzig 1890, Sp.366
15) Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd.1, Berlin 1939, S.284
16) Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, Sp.1522
17) Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd.1., Berlin 1939, S.284

Wiedergeben. In dieser Hinsicht inhäriert dem Fernsehen, wenn es in seiner Funktion als Übertragungsmedium im Geschehen ohne zeitliche Unterbrechung vermittelt, der Charakter des Berichtes.

Handelt es sich bei dem Fernsehen um einen Bericht, der vermittels eines technischen Mediums geleistet wird, so unterscheidet sich von diesem der sprachliche Bericht, die Erzählung. Auch hier geht es darum, daß ein Sachverhalt nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern durch das Medium des Berichtenden dem Zuhörer vermittelt wird. Doch ereignet sich diese Vermittlung durch einen Erzähler, einer Person also, der es möglich ist, die zu schildernden Ereignisse länger oder kürzer, schlicht referendierend oder mit Kommentaren versehen wiederzugeben. Dasjenige, was den Fernsehbericht auszeichnet, nämlich die exakte Phase für Phase beschreibende Wiedergabe eines Ereignisses, ist der sprachlichen Erzählung weitgehend vorenthalten. Er kann zwar versucht werden, die Abfolge einer Handlung möglichst genau nachzuerzählen, allein eine derart präzise Schilderung wie eine visuelle ist unmöglich.

Ein Beispiel für eine derart exakt berichtende Erzählung findet sich,in ironischer Darstellung, in Cervantes "Don Quixote". Sancho Pansa erzählt seinem Herrn, wie ein Fischer eine Herde von dreihundert Ziegen über den Fluß setzen will:[18)]

> Der Fischer stieg in den Kahn und brachte eine Ziege hinüber, dann kehrte er wieder um und brachte wieder eine andere hinüber. Jetzt, gnädiger Herr, zählt mir die Ziegen ordentlich, die der Fischer hinüber bringt,

---

18) Miguel de Cervantes, Don Quixote, Stuttgart 1839, Bd.1, aus dem Spanischen übersetzt von Adelbert Keller, S.211f

denn wenn ihr eine einzige vergeßt, so ist meine Erzählung zu Ende, und es ist mir nicht möglich, noch ein Wort davon zu sagen. Weiter also! Der Anlageplatz auf dem anderen Ufer war kothig und schlüpferig, und der Fischer brauchte deshalb viel Zeit, um hin und her zu kommen, aber dennoch kehrte er um und holte eine andere Ziege, und noch eine und wieder eine.

Nun so nimm an, sprach Don Quixote, er habe sie alle schon hinüber gesetzt, und fahre nicht jedesmal mit hin und her, denn sonst bringst du sie in einem Jahr nicht ans andere Ufer.

Wie viele Ziegen sind jetzt übergefahren? fragte Sancho.

Was der Teufel weiß ich! antwortete Don Quixote.

Nun da seht! habe ich euch nicht gesagt, ihr sollt genau zählen, denn jetzt ist bei Gott meine Erzählung zu Ende und ich kann nicht weiter machen.

Hier ist für den Schalk Sancho eine Erzählung nichts anderes als ein exakter Bericht eines Vorganges. Die Geschichte erscheint ihm nicht richtig erzählt, wenn er nicht seinem Herrn von dem Übersetzen jeder einzelnen Ziege berichtet. Die konstitutive Aufgabe der Zusammenfassung von Ereignissen, die dem Erzähler beim Erzählen einer Handlung obliegt, wird von Sancho verkannt.

Obwohl also in der Regel der Fernsehübertragung der Charakter der Kontinuierlichkeit zukommt, Erzählwerke jedoch, wie der mißglückte Erzählversuch Sancho Pansas andeutet, weitgehend auf das Mittel der Zusammenfassung angewiesen sind, soll in dieser Arbeit ein Vergleich von Fernsehspiel und Erzählung durchgeführt werden, bei denen sich die Ereignisse und Geschehen vermittels eines Mediums darstellen, also nicht unmittelbar, sondern mittelbar gegeben sind. Aus dieser Grundtatsache ergibt sich eine Verwandtschaft der beiden, die einen Vergleich unbedingt notwendig macht.

Die Parallelität zwischen Erzählung und Fernsehspiel wird noch deutlicher, wenn man sich überlegt, wieweit es eigentlich rechtens ist, im Fernsehen von einem Spiel zu sprechen. Wir benutzen den Ausdruck "Spiel", ohne uns jedoch bewußt zu sein, ob es sich bei dem Phänomen Fernseh-"Spiel" wirklich um ein Spiel handelt. Wir sprechen vom Tennisspiel, Fußballspiel, Schauspiel und setzen in allen Fällen so etwas wie einen Spielplatz voraus, d.h. einen Ort, für den bestimmte, allgemein anerkannte Regeln herrschen.[19] Dieser Ort ist genau abgegrenzt. Auf ihm befinden sich die Spielenden, jenseits die Zuschauenden. Die Tatsache, daß der Ort ein Spielplatz ist, genügt allein, die Handlung als Nicht-Ernst zu charakterisieren, als ein Als-Ob. Nicht-Ernst besagt nicht, daß es nicht kämpferisch zugehen kann, vielmehr dient das Wort zur Bezeichnung eines nur auf sich selbst bezogenen Vorgangs, eines Vorgangs, dessen Anfang schon ein festgesetztes Ende beinhaltet.

Wie steht es mit dem Fernsehspiel? Gibt es hier einen Spielplatz? Selbstverständlich gibt es einen Ort, an dem ein Fernsehspiel aufgenommen wird, doch ist dies kein fest umrissener Spielplatz, sondern, ähnlich wie in einer Erzählung, der Ort der Handlung. Der Ort der Handlung

---

19) Ich verweise auf die Untersuchungen von Johan Huizinga, Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Rde., Bd.21, Hamburg 1956; besonders das Kapitel "Formale Kennzeichen des Spiels" S.14-18: "Jedes Spiel bewegt sich innerhalb seines Spielraums, seines Spielplatzes, der materiell oder nur ideell, absichtlich oder wie selbstverständlich im voraus abgesteckt worden ist." (S.17)

aber intendiert nicht, daß es sich bei dem auf ihm Abspielenden um ein Spiel handelt. Genausogut wäre es möglich, daß es sich bei der Übertragung um ein wirklich sich ereignendes Geschehen dreht. Eine Bühne, die von vorneherein ein Geschehen als Fiktion kennzeichnet, gibt es für das Fernsehspiel nicht. Wenn wir also von einem Fernseh s p i e l sprechen, so kann dies nur die nicht ernste, sich aus dem Kontinuum der Information, Diskussion, allgemein des Berichtes ~~sich~~ abhebende Übertragung sein. Der Spielcharakter muß sich also darin zeigen, daß es nicht mehr darum geht, wirklich zugetragenes Geschehen zu berichten, sondern ein Geschehen so darzustellen, daß es als Geplantes, Strukturiertes erscheint. Im literarischen Bereich würde man von der "Freiheit des Erzählers"[20] sprechen.

---

20) Vgl. Herman Meyer, Von der Freiheit des Erzählers, in: Festgabe für L.L.Hammerich, Kopenhagen 1962, S.181-190: "Die schöpferische Freiheit des Erzählers und die Autarkie der Erzählung gehören unlöslich zusammen, sie sind zwei Seiten eines und desselben Tatbestandes...Zu demselben Befunde gelangt die ontologische Analyse des Erzählwerkes, in welcher das Phänomen der Struktur in den Mittelpunkt rückt. Unter Struktur verstehen wir die das Werk durchwaltende Form- und Inhaltselemente gleichermaßen umfassende Ordnung, die bedingt wird durch den Charakter des Ganzen und der Teile in ihrem gegenseitigen Zusammenhang. Die spezifisch ästhetische Ordnung wird dadurch ermöglicht, daß das Kunstwerk, in unserem Fall das Erzählwerk, eine endliche Ganzheit ist, während hingegen in der außerkünstlerischen Wirklichkeit das Endliche teilhaft und die Ganzheit unendlich ist. Die strukturierte Welt eines Erzählwerkes ist endlich, so unerschöpflich sie dem apperzipierenden Geist des Lesers und des Forschers auch sein mag. Vielleicht ist auch die Anzahl der möglichen Erzählstrukturen beschränkt, aber unerschöpflich ist sie u n s gewiß. Der Erzähler verfügt über einen für uns unermeßlichen Spielraum von Möglichkeiten, Strukturen aufzugreifen, abzuwandeln oder neu zu schaffen. In dieser Hinsicht genießt er also eine fast absolute Freiheit." (S.185f)

Der Spielcharakter zeigt sich aber auch - und dies ist ein weiterer Ansatzpunkt für den Vergleich von literarischem Erzählwerk und Fernsehspiel - in dem möglichen Auftreten eines Erzählers, der sich nicht nur kommentierend in das Geschehen einmischt, sondern die Leitung der Handlung dergestalt innehat, daß sich die visuellen Vorgänge als Umsetzung seiner sprachlichen Erzählung verstehen. Seltsamerweise ist der persönliche Erzähler, der also vom Autor unterschieden ist, bei einer Untersuchung des Fernsehspiels nie berücksichtigt worden. Gleiches Mißtrauen wurde dem Erzähler in der Literatur bis hin zur Romantheorie Spielhagens[21] entgegengebracht. So heißt es etwa bei dem ersten deutschen Romantheoretiker Friedrich

---

21) Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, ebenso auch noch Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung, in: Die Literatur, hrsg. v. Georg Brondes, Berlin o.J., z.B.S.29f: "Die erzählende Kunst stellt Vergangenes dar. Es handelt sich um ein Gelebt-Haben, Gesehen-Haben, Geschehen-Sein. Während das Drama auf der Gegenwärtigkeit der Geschehnisse, der Leidenschaften beruht, ist das Epos oder die Novelle ein Zurückgewandtes, Zurückschauendes,- ganz natürlich, und so ist es durch seine Form zu einer größeren Ruhe und Gemessenheit verurteilt, denn seine Wiedergabe setzt doch einen Betrachter voraus, einen Beobachter, einen Urteilenden, Zusammenfasser. Während das Drama ein scheinbar freistehendes, isoliertes Eigen-Produkt ist, weist die Erzählung beständig und auf jeder Zeile auf den Erzähler zurück, und von dessen Haltung hängt alles ab. Es handelt sich also nur um eine scheinbare Kälte und Ruhe, um ein Zurückhalten des Feuers. Der Schöpfer eines solchen Werkes ist umsomehr darauf angewiesen, seine eigene Persönlichkeit zu verbergen, da er es doch selbst ist, der die ganze Welt, die er hervorbringt, repräsentiert. Wenn er aufhört, unsichtbar zu bleiben, leidet unsere Illusion Schaden, und die scheinbare Ruhe enthält also für ihn alle Wirkungen seiner Kunst."

von Blanckenburg:[22)]

> Der Dichter selbst gehört gar nicht mit ins Ganze seines Werks; es wäre was außerordentliches, das gleichsam in den Gang desselben hineingriffe. Der Künstler, der all' Augenblicke über seine Uhr stellen muß, hat wahrlich keine gute Uhr gemacht. Es hat mich daher nicht wenig gewundert, wenn ich Dichter sagen hörte: ICH hatte dieser Situation nöthig, ICH brauchte diese Wendung u.s.w. Was DIDEROT vom dramatischen Dichter sagt, gilt gewiß auch vom Romanendichter. Er führt so gut, wie jener, lebende, handelnde Personen auf. Wenn er sein Werk nicht so zu ordnen gewußt hat, daß diese Situation, diese Wendung aus den, seinen Personen gegebenen Eigenschaften erfolgt, und so erfolgt, daß sie uns eine natürliche Wirkung derselben zu seyn scheint: - sondern, wenn er diese Situation bloß nach seiner Willkühr, von seinem Witz, oder seiner Phantasie anlegen läßt, ohne, daß er aufs Ganze seines Werks, und seiner Personen zurück sieht: - so hat er wirklich nur ein mittelmäßig Werk gemacht.

Für das Moderne erweist sich diese Forderung als unhaltbar, angesichts von Autoren wie Thomas Mann und Robert Musil, doch zeigt eben diese Forderung von dem "Bild, welches der Dichter von der Welt in seiner Seele trägt, und von welchem er in seinem Werke ein Abbild zu geben sucht"[23)], inwieweit auch Romantheorien als Ideal die Form des bloßen Berichtes fordern.

Die gleichen Postulate existieren auch für das Fernsehspiel. Wenn Gottschalk den "realisti-

---

22) Friedrich von Blanckenburg, Versuche über den Roman, Leipzig, 1774, S.339f

23) Friedrich Spielhagen, Der Ich-Roman, in: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, S.169

schen Stil" fordert[24], so ist dies sehr gut vergleichbar mit Spielhagens "möglichst vollkommener Anwendung der objektiven Darstellungsweise" im Roman[25]. Die Gefahr besteht nicht in einer falschen, sondern in einer einseitigen Beobachtung. Der "realistische Stil", der mit der Storzschen "szenisch-dokumentarischen Demonstration" korrespondiert, ist eine Möglichkeit des Fernsehens, die Möglichkeit, die die Weise des Berichtes als künstlerische Form zu nützen versucht, wie auch Spielhagens Theorie und alle Romane, die die "Natur nachahmen" wollen, nur e i n e Möglichkeit des Romans sind.

Es entspringt dem begreiflichen Verlangen nach einem eindeutigen Verständnis des Fernsehspiels, wenn die Tatsache des Fernsehens als Bericht gewißermaßen übersprungen wird[26] und aus der Möglichkeit der Übertragung von Schauspielen eine Verwandtschaft von Fernsehspiel und Theater gefolgert wird. Es besagt aber ein Unverständnis für den im Zusammenhange mit dem Fernsehen häufig verwendeten Terminus MEDIUM, ein Übersehen der offensichtlichsten Gegebenheiten, wenn das Faktum der Übertragung für das Verständnis des Fernsehspiels völlig unberücksichtigt bleibt. So wird z.B. in einer Untersuchung über das Fernsehspiel allein durch die Tatsache, daß sowohl im Fernsehspiel als auch im

---

24) Hans Gottschalk, Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.122-130, vgl. S.130

25) Friedrich Spielhagen, Der Ich-Roman, a.a.O., S.134

26) Das Verdienst von O.Storz ist es, durch den Begriff der Demonstration zum erstenmal den Bericht selbst in das Verständnis gehoben zu haben.

Theater Schauspieler sich vorfinden, gefolgert: "Ausgangspunkt für die Bearbeitung von Schauspielen als Fernsehspiele ist, daß eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen beiden besteht, daß die künstlerischen Formen des Fernsehspiels im wesentlichen mit denen des Theaters übereinstimmen"[27]. Wenn Theaterstücke übertragen werden oder zu Fernsehspielen umgearbeitet werden, so sind dies nur zwei M ö g l i c h k e i t e n des Fernsehspiels, wobei die erste Weise so einfach geartet ist, daß das Zeigen einer Bühne das Gezeigte hierdurch als Spiel charakterisiert. Es wäre voreilig, aus der alleinigen M ö g l i c h k e i t der Übertragung eine "Verwandtschaft" postulieren zu wollen.

Das Gesagte mag genügen, um die Fragwürdigkeit des Verständnisses von Fernsehspiel als Theaterstück in den Blick zu heben und gleichzeitig eine zumindest formale Ähnlichkeit zwischen Fernsehspiel und Erzählung aufzuzeigen. Die Grundvoraussetzung, daß beide nicht Ereignisse selbst darstellen, sondern von ihnen berichten, sollte die Notwendigkeit, einen Vergleich zwischen beiden Medien durchzuführen, dringlich werden lassen.

Doch wie ist hierbei vorzugehen?

Ich halte es für wenig sinnvoll, Erzähltheorien und Fernsehspieltheorien zu vergleichen, da, abgesehen davon, daß man bei dem heutigen Stand der Forschung auf dem Gebiet des Fernsehspiels nur von Ansätzen sprechen kann, ein derartiger

---

27) Saad Elghazali, Literatur als Fernsehspiel, Hamburg o.J., S.39

Vergleich aufgrund der oft großen Widersprüchlichkeiten der verschiedenen Theorien kaum zu einem konkreten Ergebnis führen würde. Geschickter ist es, die Analyse unmittelbar an den Texten a n z u s e t z e n , das heißt: Erzählwerke mit Drehbüchern zu vergleichen, wobei dann allerdings immer berücksichtigt werden muß, daß ein Drehbuch nicht das Spiel selbst, sondern nur eine Anweisung für dieses darstellt. Am deutlichsten aber werden die Unterschiede in den Texten beider Art hervortreten, wenn bereits eine stoffliche Verwandtschaft zwischen beiden besteht, wenn es sich also um Umarbeitungen von Erzählwerken in Fernsehspiele handelt. Man hat es dann gewissermaßen mit zwei Fassungen desselben Stoffes zu tun.

Eine derartige Untersuchung muß sich notwendigerweise in zwei Teile gliedern. Einmal geht es darum, rein quantitative Unterschiede festzustellen, also zu untersuchen, ob im Fernsehspiel gegenüber der Erzählung bestimmte Passagen gekürzt oder verlängert, ob Umstellungen vorgenommen oder verschiedene Handlungen zu einer vereinigt sind, bzw. eine Handlung in mehrere aufgeteilt ist usw. Sicherlich werden in den einzelnen Umarbeitungen mehr oder weniger große Unterschiede zwischen Fernsehspiel und Erzählung bestehen; doch muß die Untersuchung darauf ausgerichtet sein, allgemeingültige Bestimmungen der Umwandlung zu finden. Eine einzige Straffung und Intensivierung der Handlung darf beispielsweise noch nicht zu dem apodiktischen Urteil verleiten: "Fernsehen verlangt vor allem, daß sie eine gerade und direkte story erzählen, die ihr Thema unmittelbar entwickelt und nicht diese herrlichen und verführerischen Seitenwege geht, die so wunderschön aussehen und nirgendwo hin-

führen. Es ist hier kein Platz für jene komplizierten Über-Fabeln, die nur wenig oder gar keine Beziehungen zu ihrem Thema haben".[28] Abgesehen davon, daß "Seitenwege,..., die nirgendwo hinführen", keinem Werk zuträglich sind, bleibt zu untersuchen, ob diese Forderung einer "geraden und direkten story" wirklich für alle Fernsehspiele zutrifft. Es muß stets berücksichtigt werden, wieweit es sich bei der Untersuchung einer Umarbeitung um einen Einzelfall handelt, bzw. wieweit ihr Allgemeingültigkeit zukommt.

Der zweite Teil der Arbeit bezieht sich dann auf die qualitativen Veränderungen bei den Umarbeitungen. In ihm wird es zunächst einmal darum gehen, die Umwandlung des Erzählten in das Gezeigte zu verstehen. Hier muß dann auch die problematische Frage nach der Aufgabe des Erzählers behandelt werden, wie sie oben durch die exakt berichtende Geschichte Sancho Pansas aufgeworfen wurde. Gibt es im Fernsehspiel ebenfalls Funktionen, die die kontinuierliche, technische Wiedergabe einer Handlung aufheben und das ermöglichen, was dem Erzähler Sancho nicht einleuchten wollte: die Beschränkung in der Darstellung der Handlung auf das Wesentliche eines Geschehens?

---

28) Günter Kaltofen, Dramatische Kunst auf dem Bildschirm, in: Das Bild das deine Sprache spricht, Berlin 1962, S.48. Vgl. auch Hans Gottschalk, Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.122-130: "Je knapper, einfacher und linearer das Ganze, um so wirkungsvoller ist es. Im Rahmen dieser Form sind lange Szenen, die umständliche psychologische Motivierungen oder gar theoretische Diskussionen intendieren, von Übel. Je indirekter etwas angesprochen, je unvermittelter es wirkt, um so besser." (S.128)

Sodann wird das oft diskutierte Problem der Gleichzeitigkeit im Fernsehen und damit auch im Fernsehspiel zu verstehen sein.

In diesem Teil darf ebenfalls nicht der Fehler begangen werden, von Einzelerscheinungen auf das Fernsehspiel allgemein zu schließen. D.h. von Umarbeitungen, denen ein realistischer Stil eignet, darf nicht auf d e n "realistischen Stil" aller Fernsehspiele geschlossen werden;[29] genausowenig wie Fernsehspiele, denen eine gewisse Intimität inhäriert, stellvertretend für alle angesehen werden dürfen.[30] Stets gilt es, die Berücksichtigung der verschiedenen Darstellungsformen zu wahren.

Wenn man dem Verständnis des Phänomens Fernsehspiel auf dem Wege des Vergleiches mit der Erzählung näherkommen will, dann gilt es vor allen Dingen, zu zeigen, daß dem Fernsehspiel, ebenso wie der Erzählung, nicht ein einziger Stil, sondern e i n g r o ß e r B e r e i c h v o n S t i l e n m ö g l i c h i s t , der seinerseits natürlich strukturell erschlossen werden kann. Sowohl die quantitative, als auch die qualitative Analyse dürfen die Zahl der verschiedenen Darbietungsmöglichkeiten des Fernsehspiels und der Erzählung nicht dogmatisch

---

29) Selbstverständlich gibt es Fernsehspiele, z.B.die Dokumentarspiele, deren Stil realistisch ist. Doch handelt es sich hier nur um eine bestimmte Gruppe von Fernsehspielen. Generell, so wird sich zeigen, läßt sich Gottschalks These des "realistischen Stils" nicht akzeptieren.

30) Vgl.z.B. Wilhelm Semmelroth, Darstellungsformen Funk- und Fernsehspiele, in: Westdeutscher Rundfunk, Jahrbuch 1959-1960, Jg.4, S.83-85

auf wenige beschränken, sondern müssen stets die Vielzahl der Möglichkeiten im Blick behalten.

Der Versuch, diese Vielzahl der Fernsehspiele nach bestimmten, vor allen Dingen aus der qualitativen Analyse gewonnenen Strukturierungsmöglichkeiten zu ordnen, soll wenigstens ansatzweise zum Abschluß der Arbeit durchgeführt werden, und zwar wird dies dadurch möglich sein, daß das Fernsehspiel nicht isoliert, vielmehr im Zusammenhang des Flusses der anderen Programmteile gesehen wird.

Abschließend sei bemerkt, daß ich mich in dieser Arbeit, soweit es möglich war, auf die Drehbücher der entsprechenden Fernsehspiele gestützt habe. In einigen Fällen jedoch standen mir nur, wenn es sich z.B. um ausländische Produktionen handelte, die Dialogtexte zur Verfügung. Die Seitenzahlen der Zitate beziehen sich dann in diesen Fällen nicht auf den Originaltext.

T E I L I

Quantitative Veränderungen bei der Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele.

Bei der vorzunehmenden quantitativen Analyse der Umwandlungen von Erzählwerken in Fernsehspiele ergibt sich das Problem, inwieweit bestimmte Gattungen, etwa Kurzgeschichte, Novelle oder Roman Berücksichtigung finden sollen. In der bisherigen Literatur über das Fernsehspiel existiert nur eine einzige Arbeit, die diesen Problemkreis behandelt[31] und in ihr wird, trotz des Untertitels "Veränderungen literarischer Stoffe im Fernsehen", nur dem Roman genüge getan. Da nun aber häufiger, und bei den drei in dieser Arbeit untersuchten Fernsehspielen ist dies der Fall, bei der Umwandlung Kürzungen der Romanhandlung durchgeführt sind, so kommt der Verfasser der Arbeit schließlich zu der apodiktischen Aussage: "Es darf... im Fernsehspiel keine Nebenhandlungen geben, die fast unabhängig zur Haupthandlung laufen und die sich eigenständlich entwickeln, wie es der Fall ist bei umfang- und personenreichen Romanen..."[32]. Abgesehen von der Tatsache, daß es derartige Fernsehspiele gibt, etwa "Am grünen Strand der Spree", nach dem Roman von Hans Scholz oder "Die Schatzinsel" nach dem Abenteuerroman von Stevenson, so ist auf jeden Fall hier eine bestimmte Romantheorie herangezogen, um Fernsehspiel und Roman voneinander abzugrenzen.

---

31) Saad Elghazali, Literatur als Fernsehspiel, Veränderung literarischer Stoffe im Fernsehen, Hamburg o.J.
32) a.a.O., S.100

Zu gleichem Ergebnis kommt auch eine andere Arbeit über das Fernsehspiel, wobei allerdings hier das Verhältnis Erzählung-Fernsehspiel nur kurz, nur im Nebenher, behandelt ist.[33] In ihr heißt es über dieses Problem: "Kennzeichnend für das Fernsehspiel war die Tendenz, alles zu intensivieren, jede Aussage auf die lapidarste Form zu verdichten. Demgegenüber pflegt der Roman die Fabel in breiter Ausführlichkeit zu entwickeln. Liebevolles Verweilen in jedem Punkt seiner Bewegung, freudiges Festhalten an einer Fülle von Ereignissen sind charakteristisch für seinen Stil. Seine von Natur aus breit und offen angelegte Form muß deshalb bei einer Adaption fürs Fernsehen durch sinnvolle Gliederung und zahlreiche Streichungen gestrafft und vereinfacht werden."[34]

Beide Arbeiten stimmen darin überein, daß die offenbar in Romanen notwendig enthaltene Fülle des Stoffes dem Fernsehspiel unangemessen ist, wobei dann der Verfasser der zweiten Arbeit zu der folgerichtigen Aussage kommt: Einfacher als der Roman kann die Novelle für das Fernsehen bearbeitet werden"[35], ja, er spricht sogar von einer "zunächst frappierenden Ähnlichkeit der Komposition mancher Fernsehspiele mit den Vorlagen aus dem Gebiet der Literatur."[36]

---

33) Bernt Rhotert, Das Fernsehspiel: Regie, Dramaturgie und Sendung als Ausgangspunkte für den Versuch einer wesensmäßigen Einordnung in die Möglichkeiten schöpferrischer Mitteilung, München Phil.Diss., 1959, Uni-Druck 1961
34) a.a.O., S.83
35) a.a.O., S.84
36) a.a.O., S.85

Die Schwierigkeit im Verständnis des Fernsehspieles bei einem derartigen, rein von der Quantität des Erzählten ausgehenden Verständnis des Romans zeigt sich darin, daß, wenn Kürzungen, welcher Art auch immer, durchgeführt werden, diese sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ bemerkbar machen. Denn ein nicht mehr "breit und offen" angelegter Roman wäre dann kein Roman mehr, sondern würde irgendeine andere erzählerische Gattung verkörpern. Hiermit jedoch wäre das Verständnis des Fernsehspiels von einem Problemkreis abhängig gemacht, der selbst noch längst nicht geklärt ist. Auf welch schwankenden Füßen diese rein quantitative Definition des Romans steht, zeigt sich zum Beispiel in Äußerungen Thomas Manns, in denen er die Kürzungen und Straffungen, die seine Tochter an seinen Romanen vornahm[37], belobigte, oder auch an den oft sehr rigorosen Streichungen, die bei der Herausgabe verschiedener Abenteuerromane, etwa "Robinson Crusoe" oder "Die Schatzinsel", in der Jugendfassung durchgeführt werden. Man denke nur daran, was Arno Schmidt für die Edition der Karl May'schen Romane festgestellt hat, wo Kürzungen um 10 % gegenüber dem Originaltext durchaus auftreten können.[38] Diesen Romanen aber ihre Romanhaftigkeit absprechen zu wollen, scheint mir unsinnig.

---

37) Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans, Frankfurt/M. 1960, S.143

38) Arno Schmidt, Abu Kital, Vom neuen Großmystiker, in: Der sanfte Unmensch, Berlin 1963, S.44-74; vgl. S.70:"Noch bedauerlicher das Kapitel 'Streichungen' - es fehlen, nach einer raschen Schätzung, rund 10 % des alten Textes!...Manchmal fehlen glatt 5 Seiten hintereinander...und was für Seiten!"

Daher erweist es sich als günstiger, wenn in dem quantitativen Vergleich von erzählender Literatur und Fernsehspiel jegliche Versuche, von vornherein Erzählgattungen zu definieren, außer acht gelassen werden. Hierdurch bleibt das Augenmerk allein auf die quantitativen Veränderungen gerichtet, ohne daß sich voreilige Schlüsse, eine Gattung betreffend, ergeben.

Der Verlauf der Untersuchung wird sich demnach so gestalten, daß zuerst ein Vergleich der stofflichen Gegebenheiten durchgeführt werden soll; dann folgt eine Analyse des Handlungsablaufes, in der es sich zeigen wird, ob dasjenige, was Saad Elghazali und Bernt Rhotert für das Charakteristikum des Fernsehspieles festsetzten, nämlich eine straffe, geradlinige, dramatische Handlung, wirklich dem Geschehen auf dem Bildschirm entspricht, oder ob es sich dabei nur um eine fortlaufend überlieferte, unkritisch übernommene Äußerung handelt. In einem frühen Aufsatz von Günter Kaltofen[39] findet sich beispielsweise folgende apodiktische Aussage über die notwendige Beschaffenheit eines Fernsehspiels: "Das Fernsehspiel braucht die starke Handlung, die Kunstform des Bildschirms ist in ihrer Grundtendenz viel mehr eine dramatische als eine erzählende, episch breite, weitschweifende. Der Zuschauer wird am Bildschirm zu größerer Anteilnahme und Spannung geführt durch eine packende Handlung, eine übersichtliche Fabel. Die Beschaffenheit des Bildschirms garantiert dem Autor die größere Wirksamkeit, wenn er Geschichten, Spiele mit weniger

39) Günter Kaltofen, Dramatische Kunst auf dem Bildschirm, in: Das Bild das deine Sprache spricht, Berlin 1962

Personen schreibt, dafür mit umso stärkeren inneren Konflikten, profilierteren mitreißenden Charakteren im Guten und Bösen, mit starken dramatischen Emotionen."[40] Wie dies sich wirklich verhält, soll eine Analyse verschiedener Fernsehspieltexte erweisen.

Hierauf folgt eine Untersuchung des Dialoges, auf den in bisherigen Arbeiten nur wenig Rücksicht genommen wurde[41], der aber im Fernsehspiel oft eine ganz andersartige Funktion übernimmt als etwa auf dem Theater. Und es wird sich zeigen, daß durchaus nicht alle Teile der Erzählvorlage im Fernsehspiel in Dialog umgesetzt werden. In gleiche Richtung weist die Untersuchung der verschiedenen Handlungsorte, welche die quantitative Analyse der aus Erzählungen entstandenen Fernsehspiele beschließt.

Auf diese Weise, durch die Untersuchung von Stoff, Handlungsablauf, Dialog und Handlungsort, ist ein System der quantitativen Analyse der Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele garantiert, welches künstlerische Gebilde sowohl hinsichtlich der reinen Fabel (Stoff) als auch der äußeren Darstellungsweise (Handlungsablauf) erhellt, zudem auch Rücksicht nimmt auf die Darstellungsweise der gesprochenen Partien (Dialog) und die Bedeutung des Handlungsortes.

---

40) a.a.O., S.35

41) Mit der Frage der Sprache im Fernsehen, wenn auch nicht speziell mit dem Dialog, beschäftigt sich die Arbeit von Helmut Krapp, Das Widerspiel von Bild und Sprache, Vorläufige Bemerkungen zu einem weitläufigen Thema, in: Sprache im technischen Zeitalter 1, 1961, S.38-45 und 2, 1962, S.124-129

Der Stoff

Vom Stoff einer Erzählung läßt sich nicht sprechen, ohne gleichzeitig die Dauer seiner Darstellung zu berücksichtigen. Um beispielsweise eine Lebensbeschreibung zu geben, die einigermaßen den Anspruch auf Genauigkeit erheben darf, ist ein bestimmter Umfang notwendig, gleichgültig, ob dem jeweils einzelnen Ereignis mehr oder weniger Beachtung geschenkt wird. Allein die Fülle der einzelnen Geschehnisse verlangt einen gewissen Raum. Anders die Darstellung einer in sich geschlossenen Episode: Sie kann in wenigen Worten abgehandelt oder aber ausgeschmückt, bzw. mit Kommentaren des Erzählers versehen wiedergegeben werden. Während also einigen Erzählstoffen aufgrund ihres aus vielen verschiedenen Teilen zusammengesetzten Aufbaus notwendigerweise schon eine bestimmte Länge zu eigen ist, die selbstverständlich beliebig erweitert werden kann, finden sich andere, deren Kennzeichen das Episodenhafte ist, die sowohl kurz und prägnant, als auch ausführlich erzählt werden können.

Besonders wichtig für das Verständnis des Phänomens "Fernsehspiel" ist eine Untersuchung der ersten Stoffgruppe. Sollte es sich erweisen, daß dem Fernsehspiel eine, wie auch immer geartete äußere Beschränkung der Darstellungszeit eignet, so hätte dies zur Folge, daß bestimmte Stoffe wegen ihrer Vielfalt an Ereignissen nicht für eine Fernsehbearbeitung herangezogen werden können. Um eine Bearbeitung dennoch zu ermöglichen, müßten sie notwendigerweise derart gekürzt werden, daß schwerlich noch von dem gleichen "Stoff" bei Erzählwerk und Fernsehspiel gesprochen werden kann.

So wird die oftmalige Kürzung des Stoffes im Fernsehspiel, das ist der Wegfall ganzer Handlungsteile, Streichungen von Personen, ja, im Extremfall überhaupt nur eine ausschnittweise Übernahme des Erzählwerkes in der Arbeit von Saad Elghazali vor allen Dingen auf eine nur beschränkte Sendezeit zurückgeführt.[42)]

Nun hat es sich aber erwiesen, daß Fernsehspiele nicht unbedingt an einem Abend gesendet werden müssen; vielmehr existiert eine große Zahl von ihnen, deren Sendung auf mehrere Abende verteilt ist, nicht nur bei denjenigen mit größerer epischer Vorlage, wie "Am grünen Strand der Spree", "Das Haus in der Karpfengasse", "Radetzkymarsch", "Don Quixote", "Die Schatzinsel" und "Robinson Crusoe", sondern auch bei sogenannten Originalfernsehspielen, etwa "Der dritte Handschuh" von Stefan Murr, oder die siebenteilige japanische Fernsehfolge "Barfuß durch die Hölle" von Ichiro Katsura und Takeshi Abe, dann die verschiedenen, meist dreiteiligen Kriminalfernsehspiele von Francis Durbridge usw. In allen diesen Sendungen dokumentiert sich die M ö g l i c h k e i t des Fernsehens, nicht nur einen sehr komplexen Stoff, sondern diesen auch breit und ausgiebig darzustellen.

Wenn im folgenden nun das Verhältnis des vorhandenen Stoffes von Fernsehspiel und entsprechender Erzählvorlage untersucht werden soll, dann darf nicht nur gefragt werden, ob

---

42) Saad Elghazali, a.a.O., S.99f

ein bestimmtes Ereignis der Vorlage sich auch in der Fernsehfassung vorfindet; vielmehr muß ebenfalls berücksichtigt werden, ob das übernommene Ereignis nur erwähnt oder ob es ausführlich dargestellt ist. Um das festzustellen, erweist es sich als notwendig, die objektiv meßbaren Längen von Erzählwerken und Fernsehspielen gegeneinanderzusetzen, um dann, aufgrund eines Vergleiches der verschiedenen Kürzungs- bzw. Erweiterungsverhältnisse, an ausgewählten Beispielen zu demonstrieren, worin diese verschiedenartige Behandlung einer Erzählvorlage ihren Grund haben kann. Und zwar soll dieser Vergleich sich einmal auf die gesamten Werke beziehen, hiernach dann sollen einzelne Episoden und kleinere Handlungsteile miteinander verglichen werden.

Die Behandlung des gesamten Stoffes der Vorlage

Anhand mehrerer Beispiele wurde in Tabelle 1 die Gesamtlänge von Fernsehspiel und Erzählung gegeneinander gesetzt. Dabei wurde, um bei dem verschiedenen Druck der einzelnen Buchausgaben der Erzählungen den Umfang der jeweiligen Werke möglichst genau zu bestimmen, eine Zählung der Zeilen vorgenommen, um auf diese Weise allen Seiten die einheitliche Zeilenanzahl von 40 unterlegen zu können. Folgende Werte liegen der tabellarischen Übersicht zugrunde:

	Titel	Erzählwerk Zeilen	Seiten	Fernseh-spiel Seiten	
1	Scholz, Am grünen Strand der Spree	14085	352	585	
2	Don Quixote	22513	563	313	x
3	Robinson Crusoe[43]	24667 (12248)	617 (306)	166	x
4	Stalingrad	19826	496	122	
5	Die Schatzinsel[44]	8362	209	247	x
6	Bartleby	1674	42	44	x
7	Hinter diesen Mauern	9266	232	203	
8	Anfrage	7695	192	100	
9	Elisabeth Tarakanow	2494	62	106	
10	Die Nacht der Schrecken	292	7	109	
11	Das Duell	4828	121	71	
12	Frau Berta Garlan	5084	127	73	
13	Spiel im Morgengrauen	3116	78	197	
14	Leutnant Gustl	1205	30	182	
15	Schach von Wutherow	4746	119	131	
16	Unterm Birnbaum I	3612	90	179	
16a	Unterm Birnbaum II	3612	90	141	
17	Stine	3192	80	113	
18	Der Großtyrann und das Gericht	11684	292	106	
19	Das Tempelchen	1101	28	110	
20	Kleider machen Leute	1696	42	139	
21	Der Schmied seines Glücks	1069	27	104	
22	Die Beichte	304	8	40	x
23	Liebe über Gräbern	262	7	29	x
24	Der Schmuck	371	9	44	x
25	Der Wachtposten	169	4	125	
26	Therese Raquin	7855	196	151	
27	Jan Himp und die kleine Brise	10325	258	199	
28	Spätsommer	1126	28	184	

43) Das Fernsehspiel übernimmt lediglich den ersten der zwei Teile des Romans "Robinson Crusoe". Die eingeklammerten Zahlen geben Zeilen bzw. Seiten bis zu dem Punkt an, an dem die Übernahme des Fernsehspiels abbricht.

44) Anmerkung siehe Seite 29

Die mit einem x versehenen Seitenanzahlen der Fernsehspiele besagen, daß nicht der gesamte Drehbuchtext, sondern nur die Dialogpartieen für die Untersuchung zur Verfügung standen. Ein exakter quantitativer Vergleich ist bei diesen daher nicht möglich. Vielmehr muß der wirkliche Umfang dieser Fernsehspiele auf ein Beträchtliches größer eingeschätzt werden, ca. eine Erweiterung um das Dreifache.

Es geht bei diesem Vergleich nicht darum, die Länge des Fernsehspiels mit der der Vorlage absolut zu vergleichen, was etwa hieße, eine Drehbuchseite mit einer Seite der Erzählung gleichzusetzen. Vielmehr geht es in erster Linie darum, zu zeigen, wie unterschiedlich in der Quantität des übernommenen Stoffes sich die einzelnen Fernsehfassungen untereinander verhalten. Hierbei können natürlich insbesondere bei starken Abweichungen von den Mittelwerten auch in gewissem Maße sichere Aussagen über Kürzungen bzw. Erweiterungen gegenüber der Vorlage getroffen werden:

---

44) Anmerkung von Seite 28:
Die Seitenzahl des Fernsehspiels kann nicht genau angegeben werden, da mir für den letzten Teil der Fernsehfolge der in diesem Manuskript gesondert gedruckte Sprechtext des Erzählers nicht zur Verfügung stand. Das gesamte Manuskript ist demnach etwa um zehn Seiten länger.

Bild 1

Anzahl der Seiten
700
600
500
400
300
200
100
0
Erzählwerk
Fernsehspiel
Drehbuch
Dialogliste
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 16a 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27
Titel Nr. lt. Tabelle Seite 28

Wie die Tabelle veranschaulicht, ist es, zumindest was die Länge von Erzählwerken und Fernsehspielen betrifft, durchaus nicht angemessen, generell von Kürzungen zu sprechen.[45] Im Gegenteil, einige Erzählungen, und zwar meist die kürzeren (9, 10, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28) finden in ihrer Fernsehfassung hinsichtlich ihres Umfanges eine weitaus breitere Darstellung als in der Vorlage. Auch das fünfteilige Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree" (1) zeigt sich in seiner weitgespannten Anlage durchaus dem Roman ebenbürtig; desgleichen das vierteilige "Die Schatzinsel" (5)! Wir werden bei der Untersuchung der Gründe der verschiedenartigen Bearbeitungen der Erzählvorlage im folgenden so vorgehen, daß zuerst die Kürzungen und dann die Erweiterungen besprochen werden. Hierbei empfiehlt es sich, die Behandlung der Abenteuerromane gesondert zu behandeln; denn wenn sich auch oft zahlreiche Kürzungen vorfinden, so betreffen sie doch in der Regel in sich geschlossene Episoden, durch deren Herausnahme noch keinesfalls eine Strukturänderung des Romans notwendig ist.

Kürzungen

Extreme Kürzungen treten vor allen Dingen bei der Umarbeitung von Tschechows "Das Duell" (11), Schnitzlers "Frau Berta Garlan" (12),

---

45) Für den Film wurde von Béla Balázs in: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1961, die "genormte Länge" als "eines der Formgesetze des Drehbuchs" gekennzeichnet (S.265). Dies hat für die Umarbeitung eines längeren Erzählwerkes in einen Film im Gegensatz zum Fernsehspiel die Notwendigkeit der Kürzung zur Folge.

Plieviers "Stalingrad" (4) und Bergengruens "Der Großtyrann und das Gericht" (18) auf. Der Grund dieser Kürzungen offenbart sich verhältnismässig leicht: Es handelt sich in allen vier Erzählungen um Werke, die weniger unterhaltenden, als problematischen Charakter haben. So sind beispielsweise in dem Roman Bergengruens die verschiedenen Unterhaltungen des Großtyrannen mit Diomede über das Problem Recht und Gerechtigkeit nur auszugsweise wiedergegeben, wie auch die anderen Teile des Romans in der Hauptsache dort gekürzt sind, wo die Diskussion des genannten Problemkreises allzu stark in den Vordergrund tritt. Da der Roman "Der Großtyrann und das Gericht" in der Hauptsache dem diskutierenden Dialog eine dominierende Stellung einräumt, erscheinen die Kürzungen in erster Linie nicht als ein Weglassen ganzer Handlungsstränge, sondern eher als S t r a f f u n g des Gesamtwerkes. Fast erscheint es daher so, als wenn - zumindest in einigen Fällen - dem Fernsehspiel die von Kaltofen[46] geforderte Geradlinigkeit und Kürze eigne. Doch hier gilt zu beachten, daß erstens, wie die Tabelle zeigt, die Kürzung im Verhältnis zu den anderen Umarbeitungen außergewöhnlich stark ist und zweitens die Fernsehfassung dieses Romans durch Günther Fleckenstein nicht auf den Roman unmittelbar, sondern auf eine von Werner Bergengruen selbst besorgte D r a m a t i s i e r u n g desselben zurückzuführen ist.[47]

---

46) Günter Kaltofen, a.a.O., S.46

47) Der Untertitel des Fernsehspiels lautet "Ein Fernsehspiel nach der Dramatisierung des Romans von Werner Bergengruen von Günther Fleckenstein."

Anders als bei diesem sind die Kürzungen in den Umarbeitungen der anderen Erzählwerke geartet. Während in Bergengruens Roman die Handlung bloß als Impuls für die mannigfaltigen Diskussionen fungiert, erweist sie sich in Schnitzlers "Frau Berta Garlan" als Folge psychischer Vorgänge, die vom Dichter in detaillierter Ausführlichkeit erzählt werden. Nun ist es keineswegs so, daß die Fernsehfassung auf diese Darstellungen verzichtet und allein die bloße äußerliche Handlung wiedergibt. Auch im Fernsehspiel berichtet ein Erzähler - nicht als handelnde Person, sondern als anonyme Stimme - von den Seelenregungen der Berta Garlan. Derartige Erläuterungen vollziehen sich in folgender Weise:[48]

> Sie [Frau Berta Garlan] setzt sich auf eine Bank, setzt Hut ab, ist angestrengt. Erzähler: Erst seit Beginn des Frühlings fühlte sie sich weniger behaglich als bisher. Sie schlief nicht mehr so ruhig und traumlos wie früher. Zuweilen überkam sie eine plötzliche Ermattung, in der sie das Kreisen ihres Blutes in ihrem ganzen Körper zu verspüren meinte und sie an eine ganz frühe Epoche ihrer Mädchenzeit erinnerte.

Der entsprechende Part nimmt in der Erzählung einen unverhältnismäßig größeren Raum in Anspruch. Der Grund für diese Kürzung ist jedoch nicht in einer "dramatischen Form"[49] des Fernsehspieles zu suchen, sondern in der Tatsache, daß die

---

48) Berta Garlan, Eine Erzählung von Arthur Schnitzler. Für das Fernsehen eingerichtet von Ludwig Cremer, Manuskript des WDR, S.1f

49) Bei Saad Elghazali heißt es a.a.O.: "Diese Umsetzung von einer breiten, weitschweifigen epischen Handlung zu einer im raschen Tempo dargestellten szenischen Handlung bedeutet, daß zu der in der Handlung des Romans schon angelegten Spannung noch eine neue Spannung im Fernsehspiel hinzukommt, nämlich die Spannung, die die dramatische Form des Fernsehspiels in sich birgt." (S.113)

ständige Vorhandenheit eines Bildes nur kürzere abstrakte, also nicht ins Bild umsetzbare Erzählvorgänge erlaubt. Das Beispiel zeigt sehr deutlich, daß während der Erzählung die Vorgänge auf der bildlichen Ebene auf ein Minimum reduziert sind, reduziert sein müssen, da eine den Text erhellende Handlung schwerlich denkbar ist. Wäre dies möglich (wie etwa im Fernsehspiel "Robinson Crusoe", wo die ersten drei Teile fast ausschließlich aus Erzähltext und einer diesen verdeutlichenden Bildebene bestehen), so wäre sicherlich die Kürzung in diesem Fernsehspiel weniger stark ausgeprägt. So jedoch erweist sie sich als notwendig, da im Fernsehen ein Erzählvorgang das ihm entsprechende Bild verlangt.

Auch in Anton Tschechows "Das Duell" beziehen sich die Kürzungen in der Hauptsache nicht auf die Handlung selbst, obwohl auch hier kleinere, jedoch kaum ins Gewicht fallende Streichungen vorgenommen wurden, etwa der Wegfall des letzten, des 21. Kapitels, welches dem eigentlichen Hauptgeschehen angehängt ist und die Abreise einer der am Duell beteiligten Personen beschreibt, oder der Wegfall einer Person der Handlung im Fernsehspiel (Kerbalai), der allerdings auch in der Erzählung kaum Bedeutung beigemessen wird. Eingreifender sind die Kürzungen der verschiedenen Gespräche zu spüren, die meistens philosophischer und pseudophilosophischer, aus einem irgendwie entstandenen Weltschmerz herrührender Natur sind. So fehlt beispielsweise das 16. Kapitel vollständig, in dem eine Diskussion über das Verhältnis der "exakten Wissenschaften" zu den "humanitären Wissenschaften" wiedergegeben ist; ferner erscheint im Fernsehspiel stark gekürzt die Szene, in der die Hauptperson der Handlung,

Lajewski, angesichts des bevorstehenden Duells über sein bisheriges Leben räsoniert.

Zeigten sich bei den bisherigen Beispielen die Kürzungen nur auf einige Punkte der Vorlage bezogen, so daß die gesamte Handlung im Wesentlichen beibehalten wurde, so mögen nun folgende Beispiele zeigen, wie durch Kürzungen bei der Bearbeitung V e r ä n d e r u n g e n der Vorlage notwendig werden.

Was die Kürzungen des Romans "Stalingrad" betrifft, so läßt sich sagen, daß die Fernsehbearbeitung von Klaus Hubalek nicht dahingehend ausgerichtet ist, eine kongeniale Umsetzung des Romans in ein Fernsehspiel zu liefern. Die Fülle der im Roman beschriebenen Einzelschicksale findet sich im Fernsehspiel in keiner Weise annähernd wieder. Zwar werden im 6. Bild des Fernsehspieles einige Berichte von dem früheren Leben der Stalingradsoldaten gegeben, jedoch stehen diese Äußerungen in keinem Vergleich zu der Anzahl und Ausführlichkeit derartiger Berichte des Romans. Desgleichen ist die Anzahl der im Fernsehspiel auftretenden Personen weitaus geringer als die der epischen Vorlage. Doch haben wir es hier mit einer Kürzung im Sinne einer Straffung zu tun? Keineswegs. Vielmehr verhält es sich so, daß der Roman für das Fernsehspiel nur als Lieferant einer Fabel dient, deren Darstellung dann nur noch wenig mit der Vorlage gemein hat. Die Einteilung des Fernsehspiels in 16 Bilder ist keineswegs durch die Form des Romans vorgezeichnet; ja es verhält sich nicht einmal so, daß die einzelnen Bilder als geschlossene und bereits vorgeformte Einheiten aus der Vorlage übernommen wurden. Dies gilt, wenn überhaupt, nur für ein einziges Bild des Fernsehspieles, Bild 13. In ihm wird eine längere Erzähl-

passage des Romans[50] verhältnismäßig genau übernommen, obwohl in dasselbe Bild auch stoffliche Gegebenheiten aufgenommen wurden, die im Roman nicht an dieser Stelle erwähnt sind.

Folgende Tabelle veranschaulicht das in diesem Fernsehspiel durchgeführte Prinzip der Selektion des Romanstoffes, indem sie aufweist, wie den einzelnen Bildern inhaltliche Entsprechungen aus den verschiedensten Teilen des Romans zukommen. Hierbei bedeuten die mit einem x versehenen Romanseitenzahlen, daß das Geschehen der Bildepisode des Fernsehspieles an dieser Stelle des Romans erwähnt, die mit xx versehenen Seitenzahlen, daß eine wörtliche, meist längere Passage übernommen ist. Unterstrichene Seitenzahlen weisen darauf hin, daß eine Sprechpassage des Romans zwar entweder wörtlich übernommen oder von indirekter in direkte Rede transponiert ist, jedoch im Fernsehspiel von einer anderen Person gesprochen wird als in der Romanvorlage. Seitenzahlen ohne zusätzliche Zeichen besagen eine allgemeine Ähnlichkeit der Passagen in beiden Fassungen[51]:

Bildnummern des Fernsehspiels:

1	2	3	4	5	6	7	8
Entsprechende Seitenzahlen des Romans:							
481 ff	489	497 f	634x	520x	548 ff x	553x	587x
508x	518x		670x	539x	591x	557x	555x
	514x			695x	629 f xx	620x	559 ff
	516 ff			705x	633xx	663x	
	592x			842x	637x	702x	

50) Theodor Plievier, Moskau, Stalingrad, Berlin. Der große Krieg im Osten, München 1966, S.813ff

51) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die oben zitierte Ausgabe.

Bildnummern des Fernsehspiels:

9	10	11	12	13	14	15	16
Entsprechende Seitenzahlen des Romans:							
603x	688x	695x	655ffx	595x	695x	779x	925ff
608x	691ff		862ffx	740x	707x	816x	941x
690x	928ffxx		892ffx	766x	709x	822xx	
754x				789x	742x	912xx	
				790x	897x	913fx	
				813 b. 849xx		919fx	
				857x			

Ganz deutlich erhellt diese Tabelle, wie der Roman für den Fernsehspielautor nicht als Vorlage, sondern als Quelle für den Stoff des Spieles dient, aus der er dann nach Gutdünken dasjenige an Material auswählen kann, was dieser völlig neuen Darstellung des Ereignisses "Stalingrad" im Fernsehen eignet.

Hierbei ergeben sich zusätzlich auch noch Abweichungen von der Quelle. So z.B. nimmt sich im Fernsehspiel der Offizier Weichbrod nicht wie im Roman das Leben[52]; der im Roman nur kurz erwähnte Eisenbahner[53] tritt im Fernsehspiel in einem Bild (14) für einige Zeit stark in den Vordergrund. Der Tod von Matthias Gimpf[54] ist im Fernsehspiel abgeändert und identisch mit der ansonsten im Roman nicht hervortretenden Person Krämers[55] (Fernsehspiel; 14.Bild); Oberst Huth stirbt im Fernsehspiel (12.Bild), im Roman gelangt er in Gefangenschaft[56]; ebenso Leutnant Lawkow[57] (Fernsehspiel; 12.Bild), usw.

---

52) a.a.O., S.828
53) a.a.O., S.897
54) a.a.O., S.931
55) a.a.O., S.707
56) a.a.O., S.938
57) a.a.O., S.939

Die Kürzung des Fernsehspieles "Stalingrad" gegenüber dem Roman hat ihren Grund nicht in einer stofflichen Kürzung der Vorlage, sondern in einer völlig vom Roman gelösten Darstellung als Fernsehspiel.

Bei weitem nicht so losgelöst von der Vorlage ist die Bearbeitung von Cronins zweiteiligem Roman "Hinter diesen Mauern". Von der Anlage dieses Werkes aus könnte auch die Fernsehfassung den Stoff in zwei Teilen bringen. Der Bearbeiter Jürgen Gütt jedoch verzichtet hierauf und ist so gezwungen, die durch den Roman vorgeformten stofflichen Gegebenheiten zu kürzen. Am auffälligsten erweist sich der Wegfall der gesamten Castle-Handlung[58], aber auch an vielen anderen Stellen des Romans kommen Kürzungen vor, so daß kaum ein Kapitel des Romans ungekürzt in die Fernsehfassung übernommen ist. Und zwar verhalten sich die Kürzungen im einzelnen folgendermaßen:[59]

1) Kap.2, 1.Teil, Rückblick auf Pauls Leben
2) " 3, Unterhaltung Paul-Pastor (stark gestrafft)
3) " 4, Gespräch Paul-Ella (3/4 gekürzt)
4) " 8/9,Suche nach Swann (etwas gekürzt)
5) " 10, Gespräch Paul-Swann (stark gestrafft)
6) " 13, Versuch, erneut mit L.Burt zu sprechen, entfällt
7) " 15, Gespräch Paul-Birley
8) " 16, Gespräch Paul-Lena (stark gestrafft)
9) " 17, Geschäftsführer Harris warnt Paul vor L. Andersen
10) " 17, erneute Verabredung mit L.Burt
11) " 18, Lebensumstände von Sir M. Sprott (nur ganz kurz angedeutet)
12) " 21, Pauls Suche nach dem grünen Fahrrad
13) " 22, Paul erhält einen Brief bei Prusty zugesteckt und soll sich an Castle wenden

58) Christian Geißler, Anfrage, rororo Taschenbuchausgabe 1964, S.105ff,d.i.Kap.24, 25, 26, 27, 28
59) Es sind hier nur gravierende Kürzungen und Veränderungen aufgezählt.

14) Kap.23, Pauls Suche im Asyl nach Castle
15) " 23, Paul arbeitet mit Jerry auf dem Bahnhof
16) " 24,25,26,27,28 (halb), Paul-Castle-Handlung

---

17) Kap. 1, Bericht vom Vorleben der L. Andersen
18) " 2, Paul schläft unter den Gewölben und treibt sich herum
19) " 3, Gespräch Paul-Andersen vor dem Suppenausschank
20) " 4, Paul bei L.Andersen, erhält einen Brief von L. Burt zugesteckt (Veränderung)
21) " 5, Paul informiert sich über E. Oswald
22) " 6, Paul und L.Andersen erhalten Schriftprobe von E. Oswald
23) " 7, Paul bereitet eine Demonstration in der Wohnung von L. Andersen vor
24) " 7, Festnahme Pauls (gestrafft)
25) " 8, Pauls Aufenthalt in der Zelle
26) " 10, Lebensbeschreibung von Dunn
27) " 11, Krankheit Pauls, Einlieferung ins Krankenhaus
28) " 12, Zeitungsbericht über Marty
29) " 12, Eintreffen verschiedener Nachrichten in der Redaktion
30) " 12, Unterhaus, neue Aufnahme des Verfahrens beschlossen, Reaktion in der Redaktion, L. Andersen abgereist
31) " 13, Paul trifft seinen Vater im Hotel Windsor
32) " 13, Tätigen gemeinsame Einkäufe, erneute unterhaltung
33) " 14, Ankunft von Mutter, Ella, Pastor bei Paul und seinem Vater
34) " 15, Gerichtsverfahren (nur 1 Zeuge im F.-Sp.)
35) " 16, Unterhaltung Sir M. Sprott mit seiner Frau über den Fall
36) " 17, Zeitungsnachrichten von Oswald verschwinden
37) " 17, Gespräch Paul-Oswald (gestrafft)
38) " 18, Verhör der L. Burt (weggelassen)
39) " 19, Abfahrt von Mutter, Ella, Pastor Pauls Gespräch mit dem Vater
40) " 20, Paul geht vor die leere Wohnung L. Andersens

Zudem bestehen mehrere Veränderungen gegenüber dem Erzählwerk, die alle ihren Sinn in einer Kontraktion des Erzählstoffes haben, so z.B. ist die spätere Verlobte L. Andersen der Hauptperson Paul im Fernsehspiel in einer Bücherei angestellt, während sie im Roman in einem Kaufhaus arbeitet. Grund der Veränderung: Im Roman spielt eine Handlung in der Bibliothek, eine zweite im Kaufhaus. Die Fernsehfassung faßt zusammen, verändert den Beruf der L. Andersen und läßt so komprimiert zwei Handlungen ineinander verwoben geschehen. Aus gleichem Grund arbeitet die Hauptperson Paul in dem Fernsehspiel als Piani st in einem Lokal, das sich auch im Zusammenhang mit einer anderen Handlung im Roman vorfindet, während er in der Vorlage als Pianist in dem genannten Kaufhaus angestellt ist. Zu diesen Kontraktionen gehört ferner, daß etwa bestimmte im Roman geschilderte Verhandlungen im englischen Unterhaus im Fernsehspiel nicht gezeigt sind, daß das Treffen Pauls mit seinem Vater nicht in einem Hotel, sondern im Gefängnis stattfindet oder daß in der Gerichtsverhandlung im Fernsehspiel im Gegensatz zum Roman nur ein Zeuge aufgerufen wird usw. Die Kürzungen und Veränderungen des Stoffes haben in diesem Fernsehspiel allein den Grund in der Tatsache, daß der Bearbeiter nicht, wie es der zweiteilige Roman nahelegt, die Handlung in zwei Sendungen, sondern komprimiert an einem Abend gestalten zu können glaubt.

Eine derartige Komprimierung eines umfangreichen Erzählwerkes läßt sich jedoch nur dann ohne starke Eingriffe durchführen, wenn die Handlung verhältnismäßig einfach gestaltet ist, so daß auch bei geringerem Umfang des Werkes noch der gesamte Stoff wiedergegeben werden kann. Dies ist

z.B. in der Fernsehbearbeitung von Zolas "Therese Raquin" der Fall. Von eigentlichen Kürzungen, wie sie bei der Bearbeitung von "Stalingrad" und "Hinter diesen Mauern" vollzogen werden, läßt sich gar nicht sprechen, und so ist auch in diesem Fall der Terminus "Straffung" dem Sachverhalt entsprechender, eine Straffung allerdings, die sich von der des Fernsehspieles "Der Großtyrann und das Gericht" dadurch unterscheidet, daß sie weniger die Dialoge betrifft. Entscheidende Streichungen des Stoffes oder gar Veränderungen bestehen nicht, und so läßt sich von der Fernsehfassung genau dasjenige sagen, was Zola selbst im Vorwort zur zweiten Auflage über seinen Roman aussprach: "Ich habe Gestalten gewählt, die allmächtig von ihren Nerven und ihrem Blute beherrscht werden, keinen freien Willen besitzen und zu einer jeden Handlung ihres Lebens von dem Verhängnis ihres Leibes gezwungen werden. Therese und Lorenz sind menschliche Tiere, nichts weiter. Ich habe in diesen Tieren Schritt für Schritt das dumpfe Wirken der Leidenschaften, das Drängen des Naturtriebes und die infolge einer Nervenkrisis eingetretenen Verwirrungen des Gehirns zu verfolgen versucht."[60)]

Die komprimiertere Fernsehfassung entsteht in der Hauptsache dadurch, daß die zahlreichen Stellungnahmen des Dichters zu dem Geschehen nicht übernommen sind[61)], ferner Details weggelassen sind, wie der Biß in Lorenz' Hals, den dieser bei seinem Mord von seinem Opfer Kamill erleiden muß[62)], dessen Wundmal dann leitmoti-

60) Emile Zola, Therese Raquin, Fischer Bücherei, Exempla Classica, Hbg.1960, S.7f
61) Z.B.a.a.O., S.104, 124, 162
62) a.a.O., S.70

visch auftaucht[63]. Als typisches Zeichen für eine gestraffte Übernahme ist auch zu werten, daß die Mutter von Kamill im Roman nach und nach gelähmt und taubstumm wird[64], während das im Fernsehspiel schlagartig geschieht. Als hochinteressant erweisen sich die Straffungen im Fernsehspiel, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die Behandlung dieses Stoffes bei Zola selber geschieht. Der erzählten Geschichte liegt ein anderer Roman zugrunde, "nach dem Zola zunächst eine Kurzgeschichte verfaßt hatte, die ein Jahr vorher im 'Figaro' erschienen war. Da ihm daran lag, in einer literarischen Zeitschrift gedruckt zu werden, wandte er sich an den Herausgeber der Revue 'L'Artiste' und bot ihm an, aus dieser Kurzgeschichte einen Roman zu machen, falls jener ihn in sechs Abschnitten gleichen Umfangs veröffentlichen wolle."[65] Die mögliche Erweiterung beziehungsweise Kürzung desselben Stoffes wird durch die Umarbeitungsstationen: Roman-Kurzgeschichte-Roman-Fernsehspiel gut deutlich.

Wie diese Beispiele von Kürzungen gegenüber der Erzählvorlage verdeutlichen, handelt es sich in den wenigsten Fällen um ernstliche Veränderungen der Vorlage, sondern vielmehr nur um Streichungen, die einerseits die Dialogpartien, andererseits die auch in zahlreichen Fernsehspielen vorhandenen Erzählpartien betreffen. Aber auch in den Fällen, die sich weitgehend von der Vorlage gelöst zu haben scheinen

---

63) Weitere Kürzungen sind der Gang Lorenzens zum Leichenschauhaus und die Beschreibung der dort liegenden Leichen (S.70ff), die sich wiederholende traumhafte Vision eines Toten (S.134), die Beschreibung der Fehlgeburt Therese Raquins (S.187)
64) a.a.O., S.146 u. S.155
65) Nachwort der zitierten Ausgabe von Hellmuth Petriconi, a.a.O., S.206

(Stalingrad), ist die Verbindung zu dem Erzählwerk noch so stark, daß sich fast für das gesamte Fernsehspiel wörtliche Übernahmen oder zumindest starke Anlehnungen nachweisen lassen. Der anscheinend neue Stoff des Fernsehspiels erweist sich als eine Kompilation einzelner ausgewählter Passagen des Erzählwerkes.

Die Fernsehbearbeitungen von Abenteuerromanen

Interessant verhalten sich ferner die Veränderungen, die bei den Umarbeitungen der Abenteuerromane "Don Quixote" (2), "Die Schatzinsel" (5) und "Robinson Crusoe" (3) vorgenommen wurden. Im Gegensatz zu den anderen Erzählwerken sind diese parataktisch[66] aufgebaut, d.h. ein Abenteuer oder Ereignis reiht sich gleichwertig an ein vorhandenes, ohne daß hierdurch eine wesentlich andere Ausgangssituation für den Helden geschaffen wäre. Hiermit soll nicht abgeleugnet werden, daß der Held mit fortschreitender Handlung dem Ziel seiner Wünsche näher kommen kann, vielmehr geht es darum zu betonen, daß der Spannungsbogen sich jeweils nur über ein Abenteuer erstreckt. Ist das "bestanden", so ist die Spannung gleichsam auf Null herabgesunken, und sie wächst erst wieder durch das "Begegnen" eines neuen Abenteuers. Derartige Erzählwerke ähneln daher im Aufbau stark zahlreichen Fortsetzungsfolgen im Fernsehen, wie "Familie Schölermann", "Familie Hessel-

66) Ich ziehe in diesem Fall den von der Syntax entlehnten Begriff "parataktisch" dem Begriff "episch" vor, da in Abenteuerromanen die einzelnen im Zusammenhang des Ganzen gleichgeordneten Episoden durchaus als "dramatisch" bezeichnet werden können. Der Begriff "parataktisch" kennzeichnet daher eindeutiger die Struktur eines derartigen Werkes als der Begriff "episch."

bach", "Mit Schirm, Charme und Melone" usw.[67] Kürzungen - und im Falle der Fernsehbearbeitung des "Don Quixote" sind überhaupt nur wenige der zahlreichen Abenteuer wiedergegeben - treten dann in Form einer Streichung des ganzen Abenteuers auf oder, wie im Fall der Bearbeitung des "Robinson Crusoe", in Form der völligen Aussparung des zweiten Teiles oder, so im Beispiel "Die Schatzinsel" - überhaupt nicht. Zusätzlich geschehen Kürzungen dadurch, daß zwei Geschehnisse der Vorlage zu einem des Fernsehspieles verschmolzen werden.

In Defoes Roman z.B. behandelt eine Geschichte den Versuch Robinsons, die ihm bisher unbekannte Seite seiner Insel durch eine Bootsfahrt zu erkunden, eine andere die Entdeckung eines Wracks und die Untersuchung desselben. Im Fernsehspiel dagegen entdeckt Robinson und besteigt schließlich ein im Gegensatz zum Roman noch schwimmfähiges größeres Schiff. Während er es untersucht, was im Fernsehspiel weitaus breiter und ausführlicher geschildert ist als im Roman, treibt das Boot ab und nach Stunden schwemmt ihn die einbrechende Flut wieder an Land, jedoch an die ihm unbekannte Küste seiner Insel.

Derartige Kürzungen, die auf keinen Fall als Straffungen angesehen werden dürfen, da nicht die einzelnen Handlungen komprimiert, sondern ganze Handlungseinheiten weggelassen oder mehrere zu

---

67) Florian Kalbeck bezeichnet diese Fortsetzungsfolgen als Episoden- und Stationenspiele und sieht in dieser Form den "Idealen Urtyp des dichterischen Fernsehspieles schlechthin", Florian Kalbeck, Dichtung und Fernsehspiel, in: Wort in der Zeit 3, Graz 1957, S.604

einer neuen umgedichtet werden, haben den Charakter der A u s w a h l . Die Möglichkeit dieser Auswahl allerdings impliziert eine gleiche Strukturierung von Fernsehspiel und Roman: Beide erweisen sich als Bericht, hier in der Form der Ich-Erzählung, so daß berichtend ein Sachverhalt länger, ein anderer kürzer beschrieben oder auch ganz weggelassen werden kann. Allein die Tatsache, daß, wie im Beispiel des "Robinson Crusoe" nur ein Teil eines Romans als Fernsehspiel bearbeitet werden kann, auf den fehlenden zweiten Teil nur durch einige wenige Worte eines Erzählers hingewiesen wird, ohne daß das Gefühl eines Bruches entsteht, weist auf den möglichen offenen, in der Gesamtkonzeption undramatischen, Charakter des Fernsehspieles.

Folgerichtig finden sich dann auch in diesem Fernsehspiel Handlungsteile, die über die epische Vorlage hinausgehen ("Robinson Crusoe" z.B. dessen Unterricht bei einem Rechtslehrer).

Derartige Stellen sind auch in der Fernsehbearbeitung des Romans "Die Schatzinsel" nicht selten. Nicht nur, daß sich fast keine stofflichen Kürzungen vorfinden. Im Gegenteil, an mehreren Stellen existieren Erweiterungen, und zwar Erweiterungen, die keineswegs durch Hinzufügung einer spannenden Episode dem Ganzen mehr Dramatik zu geben vermöchten. Etwa zu Anfang des 10. Kapitels[68] schildert der Roman die Abfahrt zur Schatzinsel, bei der die Matrosen ein Seemannslied anstimmen. Das Fernsehspiel übernimmt diese Passage, läßt aber hiernach zudem ein Gespräch der Hauptperson Jim mit dem Kapitän des Schiffes Smollett folgen, in dem der Kapitän Jim

---

68) Robert Louis Stevenson, Die Schatzinsel, Zürich 1951, S.73f

den Text des Liedes erklärt. Ferner folgt im Fernsehspiel eine Episode zwischen den beiden genannten Personen (Jim erhält den Auftrag, dem Kapitän zu einem bestimmten Zeitpunkt Tee zu servieren), deren alleinige Funktion darin zu sehen ist, den Charakter des Kapitäns zu schildern.

Aus der großen Anzahl der Erweiterungen gegenüber der Vorlage sei noch eine angeführt, die ganz deutlich erhellt, daß es im Fernsehspiel durchaus möglich ist, breit und ausführlich darzustellen, daß also vorkommende Kürzungen nicht notwendig den Zweck einer Dramatisierung haben. An einer Stelle des Romans heißt es von dem Schiffskoch Silver: "Zwischendurch erzählte er kleine Anekdoten von Schiffen und Seeleuten..."[69]. Im Fernsehspiel spricht diese Passage nicht der Ich-Erzähler, sondern es findet eine Umsetzung insofern statt, als der Schiffskoch hier wirklich einige Anekdoten erzählt. Schließlich sei auch noch darauf hingewiesen, daß das Fernsehspiel um eine Person, die des Leuchtturmwächters Ned-Beaver erweitert ist, wodurch ersichtlich ist, daß die Fülle des Stoffes und die Anzahl der Personen für das Fernsehspiel kein Kriterium für Kürzungen darstellt. Treten in diesem Fernsehspiel jedoch Kürzungen auf, dann handelt es sich meistens um eine Vereinfachung des Dialoges[70] oder um das Weglassen von Beschreibungen, was bei der Sichtbarkeit der Geschehnisse im Fernsehspiel nur allzu selbstverständlich ist[71]. Doch sind

---

69) a.a.O., S.64
70) Z.B. a.a.O., S.145, 201, 224, 249
71) Z.B. a.a.O., S.134ff

dies Anderungen, die nicht mehr das Vorhandensein gewisser stofflicher Gegebenheiten betreffen, sondern bereits die Breite der Darstellung. Eines jedoch ist klar geworden, daß das Fernsehspiel, welches als Vorlage einen Abenteuerroman hat, diesen leicht ohne stoffliche Änderungen übernehmen kann, daß auf keinen Fall bestimmte Episoden wegfallen müssen, um auf diese Weise dem gesamten Werk eine intensivere Darstellung zu geben.

Erweiterungen

An den Beispielen der Umarbeitung von Abenteuerromanen in Fernsehspiele ist schon deutlich geworden, daß keineswegs - bedingt etwa durch eine festgesetzte Sendezeit - eine Kürzung des Stoffes notwendig ist. Und so wird es auch nicht verwundern, wenn bei einigen Werken in der Fernsehfassung mehr "erzählt" wird als in der Vorlage vorhanden ist. An drei Beispielen soll dies verdeutlicht werden; an der Bearbeitung von Schnitzlers "Leutnant Gustl", Tschechows "Die Nacht der Schrecken" und Ljesskows "Der Wachtposten":

Eine Erweiterung des Stoffes gegenüber der Vorlage findet sich in dem Fernsehspiel nach Schnitzlers Erzählung "Leutnant Gustl" (14). Während die Erzählung mit dem Tod des Bäckermeisters Habetswallner endet, dem Herr, der durch das Herausziehen von Gustls Säbel dessen Ehre angegriffen hat, führt das Fernsehspiel weiter, um schließlich in einem Ehrengericht dieses Problem auszudiskutieren. Dies geschieht dadurch, daß die Person des Majors Mokry, der auch in der Erzählung den Zwischenfall im Theater beobachtet, mehr in den Vordergrund gerückt

wird und im Folgenden als Vertreter einer auf einem starren Ehrenkodex beruhenden Weltanschauung in das Geschehen eingreift. Ihm entgegengesetzt ist die Geliebte Gustls, Anna, die in der Erzählvorlage überhaupt nicht vorhanden , im Fernsehspiel hingegen an Gewicht dem Major Mokry gleichgesetzt ist, um den Standpunkt der Überholtheit der militärischen Ehrbegriffe zu vertreten.

Auf diese Weise wandelt sich die Erzählvorlage im Fernsehspiel zu einer Episode, und zwar mit der Funktion, die im Fernsehspiel intendierte Diskussion über den Begriff der Ehre zu motivieren. Der Stoff der Vorlage erweist sich in den breiteren des Fernsehspiels i n t e g r i e r t .

Eine der extremsten Erweiterungen gegenüber der entsprechenden Erzählung weist das Fernsehspiel nach Tschechows "Die Nacht der Schrecken" (10) auf. Wie schon die Tabelle zeigt, ist die Fernsehfassung weitaus breiter angelegt als die Erzählung. Das liegt vor allen Dingen daran, daß sie um eine ganze Episode erweitert ist. Der eine Satz der Erzählung: "Noch drei Monate danach (nach der Nacht der Schrecken) befand ich mich im Krankenhause, um mich von meiner Nervenzerrüttung heilen zu lassen"[72], ist im Fernsehspiel zu einer unverhältnismäßig langen, eigenständigen Geschichte erweitert, die die H ä l f t e des gesamten Fernsehspieles für sich in Anspruch nimmt.

Gleiches gilt etwa für das Fernsehspiel nach Nikolai Ljesskows "Der Wachtposten" (25). Nicht nur, daß die längere, teilweise historische

---

72) Anton Tschechow, Werke, 1.Bd., Hamburg 1963, S.35

Einleitung des Fernsehspieles in der Erzählung nicht vorhanden ist (Bild 1-5), vor allen Dingen ist die Fernsehfassung durch eine ganz verwirrende Handlung erweitert, die dadurch entsteht, daß ein "Mensch"[73] im Fernsehspiel mit dem Namen Kirov, beobachtet, wie der Wachtposten sein Häuschen verläßt, um einen ertrinkenden Bauern zu retten. Da er gerne eine Rettungsmedaille hätte, gibt er sich für den Retter des Bauern aus. Auf diese Weise entsteht im Fernsehspiel eine Komplikation, von der die Erzählvorlage nichts weiß. So kommt es, daß die Bilder 13, 15-35 des Fernsehspieles keine Entsprechung in der Vorlage haben. Will man die stoffliche Gegebenheit vergleichen, so stellt sich heraus, daß von den 41 Bildern des Fernsehspieles[74] nur 13 ein Pendant zur Erzählung haben (Bild 4, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 36, 37, 39, 40, 41), wobei die Beziehung des 40. Bildes sich nicht auf den Stoff der Handlung erstreckt. Vielmehr wird in ihm durch ein Gespräch des Hauptmanns Müller mit einem Bischof dasjenige an geistigem Gehalt wiedergegeben, was sich in der Erzählung in einem halbseitigen Epilog findet[75]. Die Übereinstimmung betrifft also nur den Inhalt des Gesprächs, nicht aber dessen tatsächliche Vorhandenheit in der Vorlage. Selbstverständlich ist, daß bei einer derartigen Erweiterung auch die Anzahl der vorhandenen Personen im Fernsehspiel größer ist als

---

73) Nikolai Ljesskow, Der Wachtposten, in: Erinnerungen an Kiew und andere Erzählungen, München 1966, S.113

74) Die Einteilung des Drehbuches in Bildern geschieht aus aufnahmetechnischen Gründen. Sie ist für die ästhetische Form des gesendeten Spiels ohne Belang. Das gesendete Spiel erweist sich als kontinuierlicher Vorgang.

75) Nikolai Ljesskow, a.a.O., S.115

in der Erzählung: 19 gegenüber 5, wobei Kollektivbezeichnungen, wie "Mann", "Soldat" usw. nicht berücksichtigt wurden.

Die Beispiele der Fernsehbearbeitungen von "Die Nacht der Schrecken" und "Der Wachtposten" - gleiches wäre etwa noch von dem Fernsehspiel "Spätsommer" nach Max Dreyers Erzählung "Altersschwach" zu sagen - mögen genügen, um zu zeigen, daß nicht nur Kürzungen, sondern auch starke Erweiterungen gegenüber der Vorlage möglich sind, daß also Kürzungen kein notwendiges Kriterium für die Umarbeitung im Fernsehspiel bilden. Und zwar hat es sich gezeigt, daß die Erweiterungen zustandekommen durch Integration der Handlung der Vorlage in eine völlig neue des Fernsehspieles (Leutnant Gustl), durch Hinzufügung einer Nebenhandlung (Der Wachtposten) und durch Angliederung einer neuen Episode (Die Nacht der Schrecken).

In der Regel jedoch kommt es seltener vor, daß zusätzliche Episoden in den Fernsehspieltext aufgenommen werden, was wohl seine Begründung darin findet, daß der Stoff der Erzählungen als Material für die Drehbücher dient. So ist dann jedenfalls eher mit Kürzungen als mit Erweiterungen zu rechnen.

So fehlen etwa in der Bearbeitung von Schneiders "Elisabeth Tarakanow" die Geschehnisse am Hofe der Katarina von Rußland (das gesamte IV. Kap.); gleichzeitig allerdings findet sich eine Erweiterung um eine Person (Frau des Konsuls);

ferner in der Bearbeitung von Geißlers "Anfrage" die Passagen, in denen die Bemühungen der Hauptperson Otto Köhler zu seinem Kollegen Steinhoff hervortreten, so auch die entblößende Groteske, die entsteht, als die beiden einen Orden

erstehen und diesen einem Hund umbinden[76]. Zudem fehlt in dieser Fernsehbearbeitung die Episode, welche die Beziehung Köhlers zu einer jungen Arztin beinhaltet[77], schließlich der gesamte Schluß des Romans, der die Auseinandersetzung Köhlers mit dem ehemaligen SS-Mann Lützel zum Thema hat[78], wie auch einige andere Episoden[79], Mollwitzens Entdeckung des Mörders von Valentin und den Unfall[80]. In der Fernsehbearbeitung von Kellers "Der Schmied seines Glückes" - um ein letztes Beispiel zu nennen - fehlt die gesamte Oliva-Handlung[81]; dafür findet sich als Vorspann eine Erzählpassage, die eine allgemeine Einführung in das Leben der "Leute von Seldwyla" gibt.

Die Behandlung von Episoden und kleineren Handlungsteilen

Trotz dieser erwähnten Kürzungen entsprechen die Fernsehspiele in ihrer Länge oft den zugehörigen Erzählungen. Den Grund hierfür weist die folgende Tabelle auf, in der nun der Vergleich einzelner Episoden, in gleicher Weise wie in der vorangehenden Tabelle der ganzen Werke, durchgeführt wurde:[82]

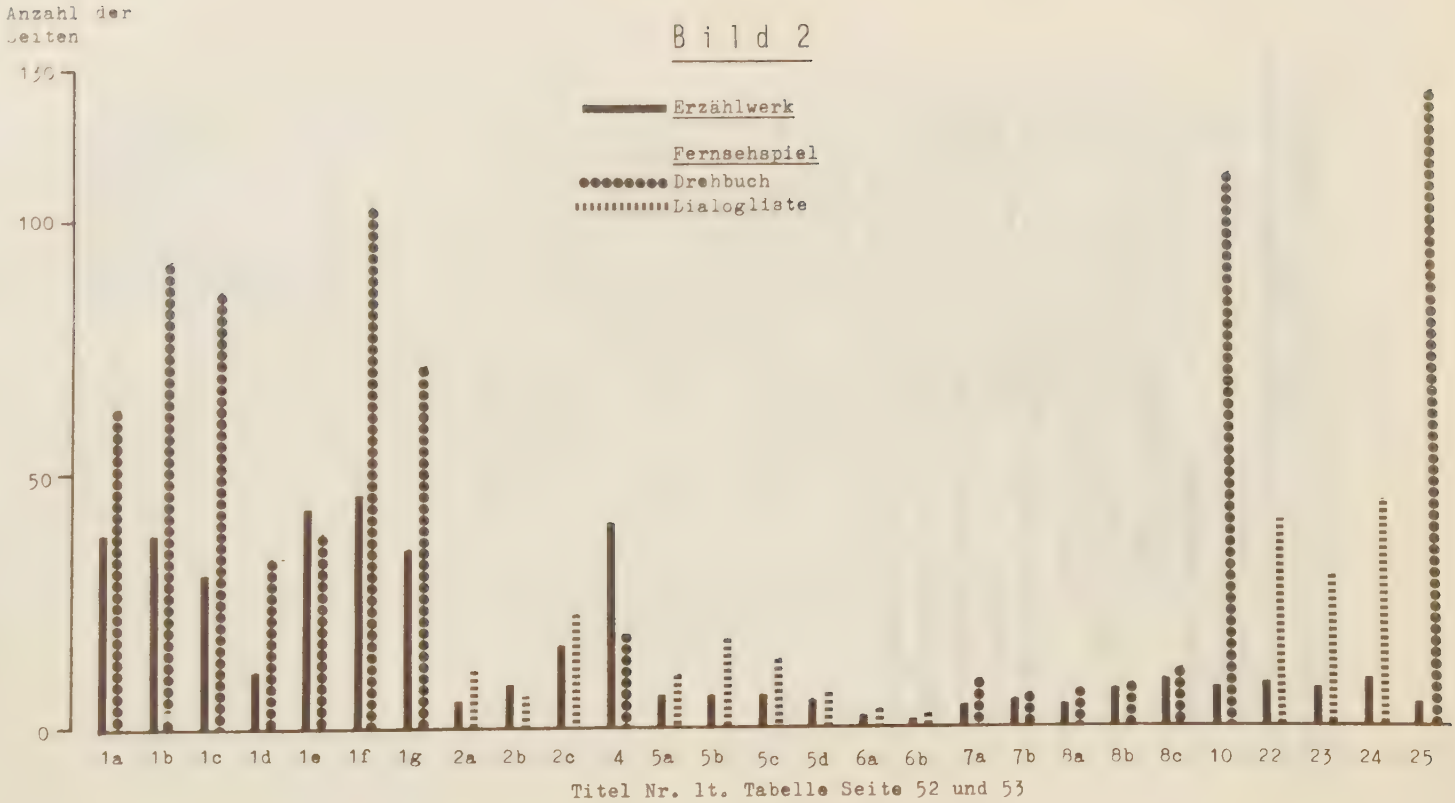
---

76) Christian Geißler, a.a.O., S.105ff
77) a.a.O., S.142ff und S.133ff
78) a.a.O., S.168ff
79) Z.B.die Beschreibung einer Dienstreise, a.a.O., S.114ff
80) a.a.O., S.123ff
81) Gottfried Keller, Gesammelte Werke, 5.Bd., Stuttgart, Berlin 1904, S.64ff
82) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die im Anhang zitierten Ausgaben

	Titel	Erzählwerk Zeilen	Seiten	Fernsehspiel Seiten	
1	Am grünen Strand der Spree				
1a	1.Erzählung S.11ff	1525	38	63	
1b	2.Erzählung S.72ff	1504	38	92	
1c	3.Erzählung: Ettore-Handlung S.108ff	1211	30	86	
1d	Hans-Bibien-Handlung S.138ff	456	11	33	
1e	4.Erzählung: Besuch in Markgrafpieske S.149 ff	1710	43	38	
1f	Koslowski-Bastienne-Handlung S.196ff	1825	46	103	
1g	5.Erzählung	1411	35	71	
2a	Don Quixote: Der Ritterschlag S.22ff	198	5	11	x
2b	Don Quixote: Befreiung der Sklaven S.91ff	321	8	6	x
2c	Don Quixote: Sanchos Statthalterschaft S.376ff	626	16	22	x
4	Stalingrad S.812ff (Fs. 13.Bild)	1591	40	18	
5a	Die Schatzinsel 6.Kap. S.45ff	251	6	10	x
5b	" " 10.Kap. S.73ff	224	6	17	x
5c	" " 11.Kap. S.80ff	246	6	13	x
5d	" " 31.Kap. S.225ff	187	5	6	x
6a	Bartleby: Besuch in der Strafanstalt S.63	89	2	3	x
6b	" Bericht des Vorlebens B.'s S.67	21	1	2	x
7a	Hinter diesen Mauern I, 6.Kap.S.26ff	176	4	9	
7b	Hinter diesen Mauern II, 17.Kap.S.208ff	219	5	6	

	Titel	Erzählwerk Zeilen	Seiten	Fernsehspiel Seiten	
8a	Anfrage: "Ein Regierungsassessor" S.80ff	151	4	7	
8b	Anfrage: "Studienrat Dr.phil.Josef Kramer" S.83ff	298	7	8	
8c	Anfrage: "Landtagsabgeordneter Leopold Huber" S.90ff	378	9	11	
10	Nacht der Schrecken	292	7	109	
22	Die Beichte	304	8	40	x
23	Liebe über Gräbern	262	7	29	x
24	Der Schmuck	371	9	44	x
25	Der Wachtposten	169	4	125	

Bild 2


Anzahl der Seiten
150
100
50
0
Erzählwerk
Fernsehspiel
Drehbuch
Dialogliste
1a 1b 1c 1d 1e 1f 1g 2a 2b 2c 4 5a 5b 5c 5d 6a 6b 7a 7b 8a 8b 8c 10 22 23 24 25
Titel Nr. lt. Tabelle Seite 52 und 53

Wenn die erste Tabelle noch eine verhältnismäßig gleichmäßige Verteilung von Erweiterungen und Kürzungen erkennen ließ, so zeigt die zweite bei sowohl im Fernsehspiel als auch im Erzählwerk vergleichbaren Passagen einen eindeutigen Trend der Umarbeitungen, im Fernsehen einen zeitlich größeren Bereich einzunehmen. Sehr deutlich wird dies an dem Beispiel von Christian Geißlers Roman "Anfrage". Zeigt die erste Tabelle eine eindeutige Kürzung des Fernsehspieles gegenüber dem Roman, so erweist sich nun, daß die Kürzung nicht auf einer gestrafften Darstellung des Ganzen, sondern a l l e i n auf einer teilweisen Übernahme des Stoffes beruht. Denn die einzelnen übernommenen Passagen erweisen sich im Fernsehspiel als verhältnismäßig ausführlich dargestellt (8a, b, c). Gleiches gilt für alle in dieser Tabelle erwähnten Beispiele mit zwei Ausnahmen: der erste Teil der vierten Erzählung von Scholz' Roman "Am grünen Strand der Spree" und die Passage Seite 812ff von Plieviers Roman "Stalingrad". Hierzu sei bemerkt, daß der erste Teil der vierten Erzählung in Scholz' Werk dazu dient, auf den größeren zweiten Teil vorzubereiten, eine Funktion, die er auch in der Fernsehfassung beibehält, jedoch, wie die Tabelle deutlich aufweist, mit dem Unterschied, daß das Fernsehspiel das Hauptgewicht noch eindeutiger als der Roman auf den zweiten Teil legt, und so den ersten Teil verhältnismäßig kurz abtut.

Was die Bearbeitung von "Stalingrad" betrifft,so wurde bereits oben auf die nur schwache Beziehung des Verlaufs der Handlung dieses Fernsehspieles zum Roman hingewiesen. Allein bei der hier angeführten Stelle ist überhaupt eine eigentliche Parallelsetzung möglich, und wenn auch noch

von Kürzung gesprochen werden muß, dann nicht in dem gleichen Verhältnis, wie beim Vergleich der beiden Werke als ganze.

Die Veränderungen in beiden Fassungen beziehen sich in den Tabellen auf objektive Zeitverhältnisse, und darin liegt ein Grund der Längen im Fernsehspiel: die als Darstellung übertragenen Geschehen spielen sich in der Regel langsamer ab als die in der Erzählung geschilderten, denn ein Ereignis, das in dem Erzählwerk mit wenigen, charakterisierenden Sätzen geschildert werden kann, muß in der Fernsehfassung, insofern hier auf einen Erzähler verzichtet wird, im dialogischen Spiel oder durch Kamerabeschreibung dem Zuschauer nahegebracht werden. Aber dennoch, auch im Fernsehen als E r z ä h l u n g behandelte und nur mit den ihnen entsprechenden Bildern unterlegte Episoden sind bisweilen durch kleinere stoffliche Zugaben ausgeschmückt und auf diese Weise länger als ihre epische Vorlage. Als Beispiel hierfür sei eine kurze Begebenheit aus Defoes "Robinson Crusoe" gewählt, die sich zum Vergleich besonders gut eignet, da auch die Stelle im Fernsehspiel hauptsächlich durch die Worte des Ich-Erzählers getragen wird. Als Vergleich soll zusätzlich noch die Erzählung der gleichen Passage in einer Jugendfassung hinzugezogen werden:

1) Jugendfassung:[83]
Und nachdem drei von unseren Leuten getötet und acht verwundet worden waren, mußten wir uns ergeben und wurden samt Schiff als Gefangene nach dem kleinen

---

83) Daniel Defoe, Leben und Abenteuer des weltberühmten Engländers Robinson Crusoe, welcher durch Sturm und Schiffbruch auf eine ferne, einsame Insel geworfen, darauf 28 Jahre gelebt und zuletzt wunderbarerweise gerettet wurde, Reutlingen, o.J.

afrikanischen Hafen Saleh eingeschleppt. Nun war ich, was die christliche Menschheit so sehr fürchtete, durch Seeräuber ein weißer Slave geworden, nicht besser gestellt als ein gefangener Mohr. Wahrlich, weit hatt' ich es gebracht! Statt ein angehender reicher Kaufmann zu sein, war ich nun nichts als ein armer gefangener Knecht. Alle meine weißen Kameraden wurden in das Innere des Landes verschleppt und an des Sultans Hof gebracht, nur ich verblieb bei dem Seeräuberkapitän an der Küste. Als ein junger hurtiger Bursche hatte er mich zu seiner eigenen Nutzung behalten, und zwei Jahre verblieb ich als weißer Haussklave bei ihm.

2) Original:[84]
Um aber dieses traurige Kapitel kurz zu machen: unser Schiff wurde zuletzt außer Gefecht gesetzt, drei unserer Leute waren gefallen, acht verwundet, wir mußten uns ergeben und wurden alle als Gefangene nach dem maurischen Seehafen Salé gebracht. Die Behandlung, die ich dort erfuhr, war nicht so schlimm, wie ich zuerst befürchtet hatte. Auch brachte man mich nicht wie die anderen ins Innere des Landes an den Hof des Königs, vielmehr sah mich der Kapitän des Korsarenschiffes als seine persönliche Beute an und bestimmte mich zu seinem Sklaven; denn ich war jung und gewandt und daher für seinen Zweck brauchbar. Dieser plötzliche Wechsel meiner Lebenslage vom Kaufherrn zum elenden Sklaven bedrückte mich schwer. Jetzt dachte ich an die prophetischen Worte meines Vaters: es würde mir dereinst jämmerlich gehen und niemand könnte mir helfen. Alles, glaubte ich, habe sich jetzt genau erfüllt, nun könne es nicht mehr schlimmer kommen; die Hand des Himmels habe mich gepackt, rettungslos sei ich verloren. Aber ach, es war nur ein Vorgeschmack des Elends, das ich noch erleben sollte, wie die Forsetzung dieser Geschichte zeigen wird.

---

84) Daniel Defoe, Robinson Crusoe, Darmstadt 1966 S.26

3) Fernsehfassung:[85]

Siebenunddreißig Mann waren sie ausgezogen, um Sklaven zu machen. Die einzige schäbige Beute, die sie anbrachten, war ich. Natürlich hatte das ihre gute Laune sehr verdorben. Die paar Douros, die man allenfalls bei meinem Verkauf auf dem Sklavenmarkt in Salé erzielen konnte, würden bei weitem nicht die Unkosten decken, die Aga Azan in dieses Unternehmen gesteckt hatte. Aber hinter seiner eitlen, unbeweglichen Maske verbarg sich ein beweglicher kaufmännischer Geist, der Soll und Haben sehr rasch gegeneinander abzuwägen wußte. Er hielt mich für einen Jungen aus gutem und vermögendem Hause, für den ein hohes Lösegeld zu erzielen war. Da ich aber von zuhause weggelaufen war, um Abenteuer zu erleben und meinen Freunden in Hull, vor allem aber meinem Vater, zu beweisen, wie großartig ich mich bewähren würde, war mir der Gedanke unerträglich, daß die Kunde von meinem Mißgeschick nachhause dringen könnte. Ich weigerte mich, meine Herkunft anzugeben. Um mich gefügig zu machen, ließ er mich unmittelbar neben der Wasserstelle festbinden, sodaß ich ihren Anblick immer vor Augen hatte, ohne sie aber erreichen zu können. Ich war halb verrückt vor Durst, aber zugleich fest entschlossen, mich nicht unterkriegen zu lassen.

Mit eigener Kraft brachte ich den Pflock, an dem ich festgebunden war, nicht heraus, aber mir kam ein Gedanke, den ich für ausführbar hielt,...ich griff mir die Halfterleine des Kamels...mit einigen Anstrengungen gelang es mir, sie fest an den Pflock zu binden... Jetzt mußte ich das Tier nur antreiben, und es würde mit seiner Kraft den Pflock aus der Erde reißen...so hatte ich es mir zurechtgelegt, aber das Ergebnis war niederschmetternd...

Von jetzt an ging es mit mir steil bergab. Ich wurde von Hand zu Hand gereicht. Aga Azan tauschte ein Kamel für mich ein, kein unansehnlicher Preis. Aber da mein neuer Herr mich für völlig untauglich erachtete, minderte sich mein Wert beträchtlich.

Jetzt ging ich bereits für den Preis eines Esels weg, und das Mißgeschick ließ mich nicht mehr aus den Fingern. Wenn ein Esel mir schon

---

85) Robinson Crusoe, Dialogliste des ZDF, 2.Episode, S.15ff

> beschämend vorkam, so schienen mir Ziegen geradezu entwürdigend zu sein. Für zwei Stück Ziegen ging ich an den nächsten Käufer. Die Prügel, die ich zwischendurch immer wieder erhielt, will ich gar nicht erst sonderlich in Erwähnung bringen. Auch in unseren christlichen Ländern werden Sklaven geprügelt, wenn sie Mißfallen erregen. Schließlich waren für mich nur noch fünf Oka Orangen zu erzielen. Und am Ende wurde ich für zwei Körbe gesalzene Anchovis an den geizigen Fischhändler Kasr abgestoßen.
>
> Rasend machte mich bei allem aber der Gedanke, daß über einen freigekauften Sklaven, etwas von meinem widerwärtigen Geschick zu meinen Freunden nach York dringen könnte und dort, anstatt Achtung und Mitgefühl für meine Leiden, wegen der Spottpreise, mit denen ich gehandelt wurde, nur Heiterkeit erregen würde.

Der Roman verzichtet in beiden Fassungen bewußt auf eine ausführliche Darstellung der Handlung, da sie nur dazu dient, ein neues Abenteuer, das Abenteuer der Flucht, einzuleiten. Ganz deutlich erweist sich dieser Erzählteil in seiner Funktion als Überleitung. Darauf deuten der erste und letzte Satz dieser Passage im Original. Was daher an notwendigen Geschehnissen zu berichten ist, findet Erwähnung in lediglich drei Sätzen: von "unser Schiff wurde" bis "bestimmte mich zu seinem Sklaven." Der übrige Teil besteht aus einer Stellungnahme des Erzählers zu der augenblicklichen Situation. Auch die Jugendfassung, die im übrigen sich sehr weit von dem Originaltext löst, behält diese Funktion der Überleitung von einer Episode zu einer anderen. Und zwar geschieht das in noch strafferer Form als bei der anderen Romanfassung.

Abweichend davon das Fernsehspiel: Hier findet sich eine Abwandlung der nur überbrückenden Romanhandlung zu einem eigenen in sich geschlossenen Geschehen. Der Satz des Erzählwerkes: "Die Behandlung, die ich dort erfuhr, war nicht

so schlimm, wie ich zuerst befürchtet hatte", wird aufgehoben, um die Geschichte eines Sklavenhandels einzuschieben. Auch hier, wie im Roman, lenkt die prekäre Situation der Handlung die Gedanken des Erzählers zurück in seine Heimat (letzter Abschnitt), wenn auch etwas anders motiviert. Zudem aber findet der Erzähler im Fernsehspiel Zeit, auch die nun schon erweiterte Handlung zu kommentieren; z.B. die kurze Schilderung des Charakters des Räuberhauptmanns Aga Azan oder die eingeschobene Sentenz über die Behandlung der Sklaven in christlichen Ländern.

Begegnete im Fernsehspiel nach Tschechows Erzählung "Die Nacht der Schrecken" die Möglichkeit, nur einen Satz zu einer völlig neuen Handlung auszubauen, die allerdings in dialogischer Form wiedergegeben wurde, so zeigt diese Stelle aus Defoes Roman, daß auch sehr wohl ein bloßer Erzählvorgang stofflich angereichert im Fernsehen dargebracht werden kann, allerdings nur - wenn die bildliche Ebene nicht völlig ausgeschaltet oder zu eintönig ist. So werden beispielsweise sämtliche Briefe, die in Schnitzlers Erzählung "Frau Berta Garlan" eine große Rolle spielen, im Fernsehspiel gekürzt, auf das Notwendigste beschränkt wiedergegeben. Desgleichen die einzige längere Briefstelle im Roman "Die Schatzinsel"[86], deren Anfang im Fernsehspiel zwar auch als Brief wiedergegeben ist, deren übriger Teil jedoch sich an späterer Stelle durch einen Dialog dargestellt findet. Im Fernsehspiel "Der Schach von Wuthenow",

---

86) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.53ff

in dessen Erzählvorlage sich auch zwei, sogar sehr lange Briefe befinden, ist das Problem insofern gelöst, als daß der Inhalt zumindest eines Briefes sich in einem auf eine zusätzliche Ebene gelagerten und sich durch das ganze Stück durchziehenden Gespräch wiederfindet.

Ganz e i n d e u t i g von Kürzungen darf man nur bei Erzählpassagen sprechen, die entweder nicht in dialogische Form gebracht werden können, oder bei denen es unmöglich ist, einem Erzählvorgang ein verdeutlichendes und erläuterndes Bild zu unterlegen. Das sind vor allen Dingen Briefe oder Tagebucheintragungen (die im Roman "Robinson Crusoe" vorhandene Tagebucheintragung[87] ist im Fernsehspiel völlig weggelassen). Als sichere Kürzungen treten ferner auf vor allen Dingen Personen- und Szenenbeschreibung. (Vgl.z.B.die Tabelle auf S. 80) "Schach v.Wuthenow"; 1a des Romans).

Von generell n o t w e n d i g e n Kürzungen und Straffungen des Handlungsstoffes in den Fernsehfassungen kann, wie vor allen Dingen die angeführte Stelle aus Defoes Roman zeigt, nicht die Rede sein. Im Gegenteil, oft finden sich gerade im Detail der Handlung gewisse Erweiterungen gegenüber der epischen Vorlage. So z.B. in der Fernsehfassung von Herman Melvilles "Bartleby". Dort wird an einer Stelle auf Geschäftsfreunde des Ich-Erzählers verwiesen: "Mit der Zeit mußte ich mir eingestehen, daß überall im Kreise meiner Geschäftsfreunde geflüstert und getuschelt wurde, was ich da für eine

---

87) Daniel Defoe, Robinson Crusoe, Darmstadt 1966, S.75

seltsame Kreatur in meiner Kanzlei beherbergte"[88]. Im Fernsehspiel treten diese Geschäftsfreunde persönlich auf. Vom "Getuschel" wird nicht nur in einem Satz berichtet, sondern es wird ausführlich dargestellt, und dies, obwohl das Fernsehspiel "Bartleby" weitgehend durch einen Erzählvorgang getragen wird, somit eine detaillierte Darstellung nicht unbedingt notwendig wäre. In der gleichen Erzählung erwähnt Melville zu Anfang die Person des seligen John Jacob Astor[89], um dann während der gesamten Erzählung nicht wieder auf ihn zurückzukommen. Das Fernsehspiel hingegen bedient sich dieser, in der Vorlage zur Zeit der Handlung schon gar nicht mehr lebenden Person, führt mehrere Gespräche des Erzählers mit ihr auf, die sich in der Hauptsache um geschäftliche Dinge drehen, von denen in der Erzählung überhaupt keine Rede ist. Auf diese Weise entsteht eine Nebenhandlung, die, da von ihr aus nicht in die Entwicklung der Haupthandlung eingegriffen wird, von einem Standpunkt der Dramatik aus überflüssig ist.

Oft werden bei der Umarbeitung einer Erzählung in ein Fernsehspiel gerade derartige Einzelheiten auf die unterschiedlichste Art behandelt. So können, wie diese Nebenhandlung und die Person des John Jacob Astor in Melvilles "Bartleby", die Nebenhandlung des ordenslüsternen Kirov in "Der Wachtposten", die Nebenhandlung

---

88) Herman Melville, Bartleby, in: Piazza-Erzählungen, Hamburg 1962, S.57
89) a.a.O., S.26

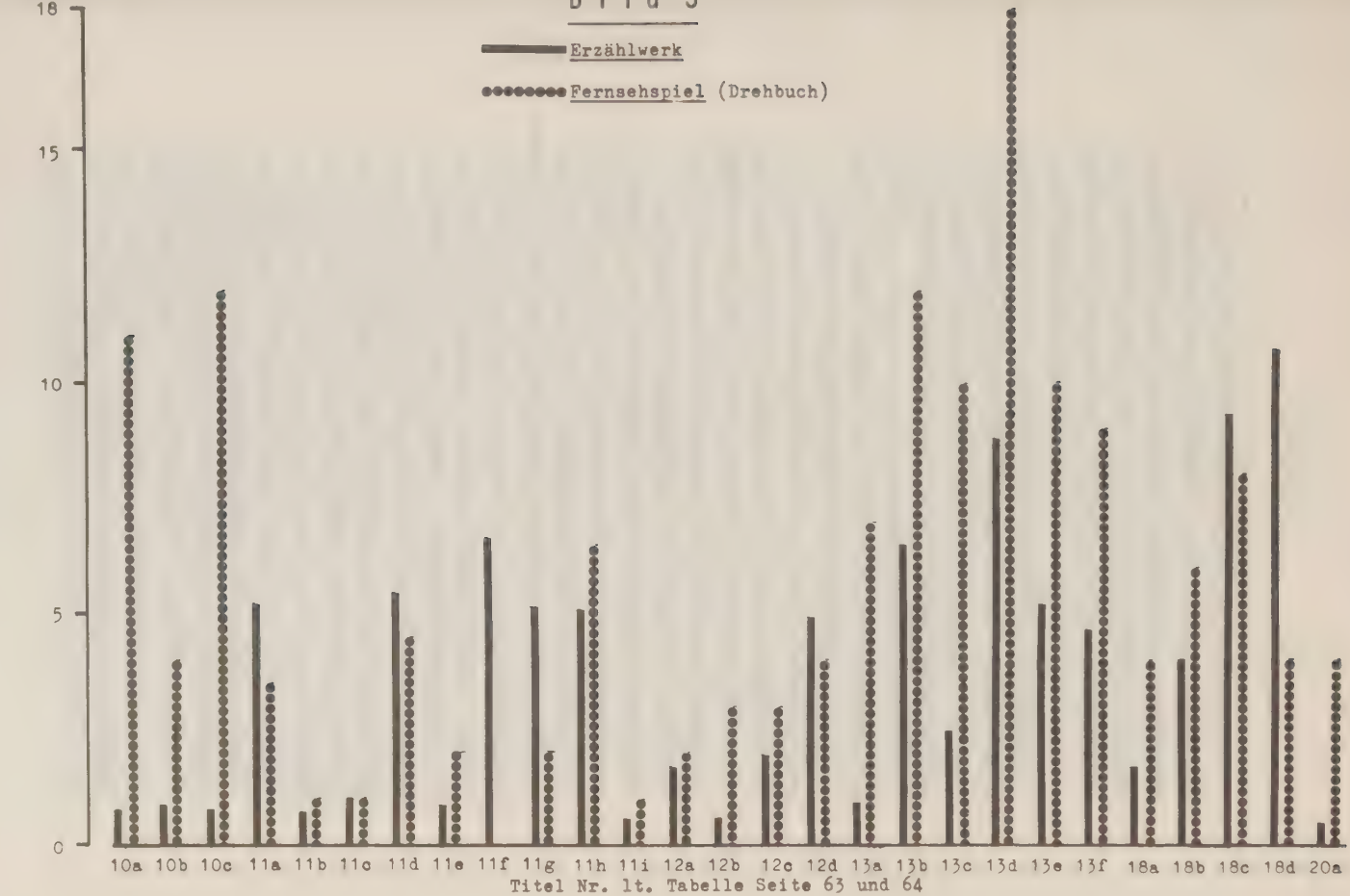
des Krankenhausaufenthaltes in Tschechows "Die Nacht der Schrecken" große Fernsehspielpassagen aus nur einem Satz der Erzählung hervorgehen. Oft aber wird kleineren Handlungsteilen kein großer Wert beigemessen; sie entfallen daher oder werden verkürzt in der Fernsehfassung aufgeführt. Daher ergibt sich das Eigenartige, daß, während größere, in sich geschlossene und in der Fernsehfassung als ganze übernommene Erzählpassagen in der Regel eine durchweg breite Darstellung finden, Teile einer geschlossenen Handlung in der Umarbeitung zum Fernsehspiel dagegen sehr unterschiedlich behandelt werden. Folgende Tabelle weist an einigen Beispielen graphisch auf, wie bei verschiedener Bewertung eines Sachverhaltes, durch verschiedene Nuancierung kleinste Handlungseinheiten bearbeitet werden können:[90]
Als Beispiele dienen:

Titel	Erzählwerk Zeilen	Fernsehspiel Seiten
10 Die Nacht der Schrecken		
a Heimkehr des Panichidin S.27f	30	11
b Panchidins Eintritt ins Zimmer und Flucht S.28f	33	4
c Zweite Sargentdeckung S.31f	29	12
11 Das Duell:		
a In der Badeanstalt S.198ff	209	3,5
b Gespräch Kirilin-Nadja S.216	27	1
c Gespräch Atjamow-Nadia S.217	40	1

90) Die Seitenangaben beziehen sich auf die im Anhang zitierten Ausgaben

	Titel	Erzählwerk Zeilen	Fernsehspiel Seiten
d	Besuch Lajewski bei Samolienko S.225ff	218	4,5
e	Gang Lajewski-Atjamow zu Nadia S.269f	34	2
f	Gespräch van Koren-Diakon (entfällt ganz im Fs.-Spiel) S.271ff	265	0
g	Lajewskis Verzweiflung vor dem Duell S.279ff	206	2
h	Duell S.291ff	204	6,5
i	Lajewskis Versöhnung mit Nadia S.300f	21	1
12	Frau Berta Garlan:		
a	Erste Fahrt nach Wien S.411ff	67	2
b	Besuch des Schneider-ateliers S.413f	21	3
c	Besuch bei Rupius S.502f	78	3
d	Tod der Anna Rupius S.508ff	198	4
13	Spiel im Morgengrauen:		
a	Morgentliches Wecken Josefs von seinem Burschen S.505f	36	7
b	Gespräch Josef-Bogner S.506ff	260	12
c	Bei Kestners zum Mittag-essen S.513ff	98	10
d	Josef bei Onkel Robert S.550ff	351	18
e	Josef bei Leopoldine S.558ff	208	10
f	Tod Josefs S.577ff	186	9
18	Der Großtyrann und das Gericht:		
a	Großtyrann bei Rettichkopf S.146ff	67	4
b	Diomede beim Großtyrannen S.142ff	160	6
c	Lucca beim Großtyrannen S.149ff	371	8
d	Gespräch Victoria-Rettich-kopf S.159ff	428	4
20	Kleider machen Leute:		
a	Fahrt Wenzels mit der Kutsche nach Goldach S.12	18	4

Bild 3


Anzahl der Seiten
18
15
10
5
0
Erzählwerk
Fernsehspiel (Drehbuch)
10a 10b 10c 11a 11b 11c 11d 11e 11f 11g 11h 11i 12a 12b 12c 12d 13a 13b 13c 13d 13e 13f 18a 18b 18c 18d 20a
Titel Nr. lt. Tabelle Seite 63 und 64

Die Tabelle zeigt im Gegensatz zu der zweiten sehr klar, wie schwierig es ist, generelle Aussagen über Kürzungen bzw. Erweiterungen im Detail bei der Umarbeitung von Erzählwerken in Fernsehspiele zu machen. Während die zweite Tabelle, die ja größere Handlungseinheiten zum Ausgangspunkt hat, eine verhältnismäßig breite Wiedergabe dieser im Fernsehspiel erkennen läßt, verdeutlicht nun diese, wie unterschiedlich hierbei einzelne Passagen behandelt werden können.

Wenn auch die Tendenz der Umänderungen des ganzen Fernsehspiels in Rechnung gezogen wird, so verhalten sich die Umarbeitungen kleiner Handlungsteile sehr schwankend. Beispielsweise einzelne Szenen aus Bergengruens "Der Großtyrann und das Gericht". Die erste Tabelle kennzeichnete das Spiel als starke Kürzung des Romans. Auch bei den kleinen Handlungseinheiten finden sich daher starke Kürzungen (18c, 18d). Daneben aber existieren Erweiterungen (18a, 18b). Das gleiche läßt sich für Tschechows "Das Duell" sagen, wo ebenso die Umarbeitung in den Einzelpassagen sehr unterschiedlich ist (11a, f, g Kürzungen; 11e, i Erweiterungen). Jedoch auch das Umgekehrte gilt. Das im Ganzen sehr stark erweiterte Fernsehspiel "Die Nacht der Schrecken" ist im einzelnen ausgesprochen unterschiedlich gedehnt, wie Nr.10a, 10b, 10c, drei in der Erzählvorlage etwa gleich lange Passagen, zeigen. Hierbei ist noch nicht die oben genannte Erweiterung eines Satzes zu einer großen, die Hälfte des gesamten Spieles einnehmende Episode berücksichtigt, da die neue Handlung kaum noch als Erweiterung im Sinne der Tabelle, sondern eher als Hinzufügung betrachtet werden muß.

Gerade aber die Tatsache, daß einzelne Teile der Erzählung bei der Umarbeitung unterschiedlich behandelt werden, zeigt deutlich, daß es sich bei der Umarbeitung nicht lediglich um "Straffungen" handelt. Vielmehr ist es so, daß die Kürzungen oder Erweiterungen des Stoffes allein eine andere B e t o n u n g setzen. Wenn diese neue Akzentuierung in der Wiedergabe des Geschehens sich wohl in vielen Fällen als Kürzungen erweist, so liegt das daran, daß in der Regel das Erzählwerk je als Summe des Stoffes fungiert und meistens aus diesem eine Auswahl getroffen wird.

Auf diese Weise erklärt sich ebenfalls der mögliche Wegfall von P e r s o n e n der Erzählung im Fernsehspiel. Dies erhellt sehr deutlich ein Fall, wo ein Roman zweimal, völlig getrennt voneinander und unterschiedlich, als Fernsehspiel umgearbeitet wurde. Es handelt sich um Theodor Fontanes Roman "Unterm Birnbaum". (Vgl. hierzu die Gegenüberstellung der Erzählung und der beiden Fernsehfassungen auf S. 86).

In der ersten Fassung von Herbert Reinecker liegt das Hauptgewicht auf der bloßen Darstellung des Kriminalfalles. Insofern kürzt er die Handlungsteile, die nichts zu der Aufklärung des Falles beitragen, etwa die zahlreichen Gespräche zwischen der Hauptperson Hradschek und seiner Nachbarin Jeschke (einige Gespräche sind knapp wiedergegeben). Völlig fehlt daher auch die Person der Tochter Jeschkes, Line. Sie ist nur insofern interessant, als daß Hradschek zu ihr in einem gewissen Verhältnis stand und nach dem Tode seiner Frau wieder steht. Ferner - und das gilt für beide Fernsehfassungen - ist die Darstellung der Lebensweise Hradscheks nach dem Tode seiner Frau ganz weggelassen.

Die zweite Fassung von Hugo Hartung, die, wie es heißt, "frei nach Theodor Fontane" gestaltet ist, hebt im Gegensatz zum Roman denjenigen Handlungspart übermäßig stark hervor, der in der ersten Fassung völlig gekürzt ist: die Beziehung Hradscheks zu Jeschkes Tochter Line, wie auch das Verhältnis des Dorfpolizisten Geelhaar zu ihr. Dadurch entsteht eine Konstellation, die, wenn auch ganz hintergründig, sich ebenfalls im Roman vorfindet, die aber in dieser Fernsehspielfassung zum treibenden Impuls für die Handlung wird.

Das Fehlen oder Vorhandensein von Personen des Erzählwerkes ist a l l e i n , wie die Übernahme von Handlungseinheiten, von der freien A u s w a h l des Autors aus dem Gesamtbestand der epischen Vorlage abhängig und nicht von äußeren Notwendigkeiten, wie etwa die Bühne beim Drama oder die beschränkte Spielzeit beim Film.

Sehr klar zeigt sich der Charakter der freien Auswahl in den Fällen, in denen sie durch einen (oder zwei) personell eingeführten Erzähler durchgeführt ist, beispielsweise bei der Fernsehfassung des "Schach von Wuthenow", ebenfalls nach Fontane (vgl. den Vergleich zwischen Erzählung und Fernsehfassung auf S. 80). Sämtliche Gespräche, welche sich in der Erzählung um das Berliner Theater drehen, und folgerichtig dann auch die Person des Theaterdirektors Dussek, sind weggelassen. Welcher Grund auch ausschlaggebend für diese Kürzung gewesen sein mag (höchstwahrscheinlich das einfache Faktum, daß den Durchschnittsfernsehzuschauer die Gespräche über Zacharias Werners Theaterstück "Die Weihe der Kraft" aus Unkenntnis des Stückes gelangweilt hätten), eines

zeigt jedoch dieses Beispiel ganz deutlich: Durch das Vorhandensein eines Erzählers ist es leicht möglich, nur die Passagen auszuwählen, die die Person Schachs und dessen Verhältnis zu seiner Geliebten Victoria verdeutlichen. Eine einzige Veränderung gegenüber der Erzählung findet sich daher nur im Fernsehspiel: Nicht eine Schlittenfahrt mitten im Sommer beschließt das Regiment Schachs als Maßnahme gegen den Theatererfolg des Wernerschen Stückes durchzuführen, sondern, da die gesamte Theaterhandlung weggelassen ist, eine politische Demonstration.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu verdeutlichen, daß nicht, wie etwa Günter Kaltofen meint[91], die Anzahl der Personen im Fernsehspiel auf ein Minimum beschränkt sein muß, sondern daß sie, bei der Umarbeitung einer Erzählvorlage, einzig und allein von der Auswahl des Stoffes abhängt. Ist dieser breit und ausführlich dargestellt, finden sich Nebenhandlungen und zusätzliche Episoden gegenüber der Vorlage vor (z.B. Der Wachtposten, Ein Riß im Eis, Leutnant

---

91) Bei Günter Kaltofen heißt es, a.a.O., S.39: "Der Film, mehr nach extensiver Wirkung, nach einer inhaltlichen und optischen Ausdehnung des Spannungsfelds trachtend, ist in seinen Fabeln und Stoffen nicht auf eine solche dramatische Intensivierung und Konzentration wie das Fernsehen angewiesen. Das Fernsehen bezieht seine Wirkung vor allem aus Stoffen starker innerer Handlung, die eine Verdichtung, ein Ausschöpfen des inneren Spannungsfelds zulassen. Das wäre schwer möglich bei einer Vielzahl handelnder Personen, bei zu vielen Schauplätzen, bei einem ständigen Schauplatzwechsel, bei einem in Bildeinstellungen und Bildmischung unruhigen optischen Stil."

Gustl, Bartleby), dann ist auch meistens die Anzahl der Personen größer als die des entsprechenden Erzählwerkes. Handelt es sich hingegen bei der Fernsehfassung um eine Kürzung, dann hat dies in der Regel auch einen Wegfall verschiedener Personen zur Folge (z.B. Stalingrad, Das Duell, Hinter diesen Mauern.)

Es ist deutlich geworden, daß eine derartige mögliche freie Behandlung des Stoffes bei der Umarbeitung nur deshalb durchführbar ist, weil das Fernsehen in keiner Weise zeitliche oder räumliche Beschränkungen auferlegt und somit jede Darstellungsweise ermöglicht, sowohl eine breite und detaillierte als auch eine knappe und andeutende. Der Grund für diese Freiheit aber findet sich in der Gegebenheit, daß das Fernsehen ein Medium ist; d.h., nicht in unmittelbarer Darstellung zeigen sich Handlungszusammenhänge, wie das etwa im Theater der Fall ist, sondern durch Übertragung, und darin liegt die F u n k t i o n , aus dem Gesamtbereich des Übertragbaren jeweils Bestimmtes nach bestimmtem Stilwillen auszuwählen.

Wenn daher eine andere Untersuchung der Umarbeitungen von Erzählwerken in Fernsehspiele zu dem für sie resignierenden Ergebnis kommt, "daß man für die Umarbeitung zu Fernsehspielen keine festen Regeln aufstellen kann"[92], so entspringt dies einer Suche nach einer Dramaturgie, die jedoch aufgrund des medialen Charakters des Fernsehens von vornherein als sinnlos erscheinen muß. Dieses n e g a t i v e Ergebnis einer Untersuchung in einer auf einen

---

92) Saad Elghazali, a.a.O., S.111

Vergleich mit dem Theater ausgerichteten Blickrichtung auf das Fernsehspiel allerdings unterstützt das in diesem Kapitel gefundene Ergebnis einer völlig freien Übernahme des Stoffes im Fernsehspiel, was nur mit einer freien Behandlung desselben in Erzählwerken vergleichbar ist. Das in diesem Kapitel erbrachte Material weist eindeutig darauf hin, daß keineswegs behauptet werden darf, Fernsehspiele seien durch dramatische Kürze und Intensität gegenüber der Vorlage ausgezeichnet. Vielmehr muß von der Behandlung des Stoffes aus gesagt werden, daß eine Intensivierung auf das Notwendigste der Handlung hin eintreten k a n n , in demselben Maße aber auch eine Ausschmückung des ursprünglichen Stoffes eintreten k a n n . Dies gilt sowohl für das Gesamtwerk durch Hinzufügung oder Wegnahme ganzer Episoden, als auch für die Behandlung von Details.

Der Handlungsablauf

Die strukturelle Verwandtschaft zwischen Fernsehspiel und Erzählung tritt noch mehr in den Vordergrund, wenn ein Vergleich des Handlungsablaufes bei sich entsprechenden Werken durchgeführt wird.

Die Freiheit des Handlungsablaufes

Wie bereits die Beispiele "Robinson Crusoe" und "Das Duell" erhellten, besteht in diesen Fernsehspielen durchaus die Möglichkeit, sowohl ganze Handlungseinheiten wegzulassen, als auch solche neu hinzuzufügen. Derartige Eingriffe in die Gesamtstruktur der Werke können aber nur dann ohne Brüche durchgeführt werden, wenn, wie im Falle des "Duells", die gekürzte Passage auch im Erzählwerk nicht der Weiterführung der Handlung dient (z.B.das Gespräch Diakon-van Koren, Kap.16) oder, wie im Falle des "Robinson Crusoe", die Anlage des Werkes parataktisch gestaltet ist, d.h. es sich um eine Summe gleichwertiger Einzelabenteuer handelt.

Diese Einzelabenteuer können aufgrund ihrer inneren Geschlossenheit in beliebiger Reihenfolge erzählt werden. Wenn daher auch der Roman "Robinson Crusoe" den einfach referierenden Weg einschlägt, die Ereignisse gemäß ihrer Chronologie wiederzugeben, also mit den Kindheitserlebnissen zu beginnen und den Taten des alten Robinson zu schließen, so erlaubt jedoch der Aufbau des Werkes, bei der Umwandlung in das Fernsehspiel, Veränderungen in dem chronologisch orientierten Handlungsablauf vorzunehmen.

Dementsprechend beginnt im Gegensatz zum Roman das vierteilige Fernsehspiel gleich mit dem Inselleben Robinsons. Seine Jugenderlebnisse berichtet der Ich-Erzähler in einer Rückschau

während des ersten Teiles, die Abenteuer, die ihm zustießen bis hin zu dem Schiffbruch, der ihn auf die Insel verschlug, als referierender Einschub während des zweiten Teiles. Durch diese Neustrukturierung des Handlungsablaufes ahmt das Fernsehspiel, sei es bewußt oder unbewußt vom Autor, den Aufbau eines Werkes desjenigen Dichters nach, dessen Werke in der Germanistik immer zu der Bestimmung des Begriffes "Epik"[93] oder des "Epischen"[94] gedient haben: Homers Odyssee. Hier wie dort beginnt die Darstellung nicht mit der Schilderung des ersten Abenteuers, sondern sie setzt an einem bestimmten markanten Punkt ein (Robinson Crusoe: Landung auf der Insel; Odyssee: Nausikaaerlebnis), um von hier aus die chronologisch früherliegenden Ereignisse in der Weise der rückschauenden Erzählung wiederzugeben. Von einer "Einheit, Übersichtlichkeit, Geradheit seiner Fabel und Handlung"[95], wie sie für das Fernsehspiel gefordert wurde, kann keine Rede sein. Vielmehr wird hier durch die Einführung eines Ich-Erzählers erreicht, daß nicht lediglich ein chronologischer Fernsehbericht von Robinson Crusoes Leben gegeben ist, sondern eine Fernseherzählung, bei der der Erzähler die Macht hat, von seinen Erlebnissen diejenigen auszuwählen, die er erzählen möchte, und bei ihnen so lange verweilt, wie es ihm beliebt.

Diese Freiheit des Erzählers spiegeln am deutlichsten die beiden Passagen wider, in denen der Erzähler zu dem jeweiligen Rückblick einleitet:

---

93) Vgl.Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, dort insbesondere dem ersten Teil der Abhandlung: Der Ich-Roman, S.131ff.
94) Vgl.Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1963, II. Teil, S.83ff
95) Günter Kaltofen, a.a.O., S.47

Einleitung zum Rückblick im ersten Teil.[96]
So beginne ich denn am besten den Bericht über mein Leben und meine Abenteuer dort, wo ich beides hatte: gedeckten Tisch und gutes Lager, und nicht zu schätzen wußte. Ich erzähle dies zur Lehre für alle die, die gleich mir sich immer das wünschen, was sie nicht haben. Es soll derer nicht wenige geben. / Geboren wurde ich...

Einleitung zum Rückblick im zweiten Teil.[97]
Um aber die Ursachen meines jetzigen Zustandes nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, will ich an dem Bericht über mein Leben und meine wunderbaren Abenteuer nach England zurückkehren...

Zeigte das vorige Kapitel, daß im Fernsehen durchaus die Möglichkeit besteht, den Stoff je nach Belieben zu erweitern oder zu verkürzen, so weist der Handlungsablauf des Fernsehspieles "Robinson Crusoe" darauf hin, daß auch die Sequenz der Darstellungsweise insofern frei ist, als daß sie von der normalen, chronologischen Folge abweichen kann. In der Tat ist, wie besonders das zweite Zitat zeigt, die Rückblende möglich, ohne daß irgendeine dramaturgische Notwendigkeit als Grund zu fungieren hätte. Allein der Satz "Um aber die Ursachen meines jetzigen Zustandes nicht in Vergessenheit geraten zu lassen" genügt als Motivation, ein Geschehen, das sich einige Zeit vorher abgespielt hatte, sowohl erzählerisch, als auch bildlich zurückzurufen. Die Umstellung des Zeitablaufes, ein Phänomen, welches aufgrund seiner Häufigkeit in Erzählungen für diese nicht erst belegt werden

---

96) Robinson Crusoe, Dialogliste des ZDF, 1. Episode, S.4f
97) Robinson Crusoe, Dialogliste des ZDF, 2. Episode, S.9. Der unterstrichene Text ist handschriftlich in das Schreibmaschinenmanuskript eingefügt

muß, erweist sich also auch im Fernsehspiel als eine ihm adäquate Darstellungsweise.

Derartige Verschachtelungen verschiedener Zeitebenen finden sich z.B. noch in der Umarbeitung von Bergengruens "Das Tempelchen", wo sowohl in der Erzählung als auch im Fernsehspiel das Geschehen als rückblickende Erinnerung dargebracht ist; desgleichen in der Fernsehfassung von Fontanes "Der Schach von Wuthenow", wie, wenn auch weniger deutlich, in Stevensons "Die Schatzinsel". Dieses Fernsehspiel beginnt fast mit den gleichen Worten wie der Roman:[98]

Roman:[99]
Squire Trelawney, Dr. Livesey und die übrigen Herren haben mich aufgefordert, alle Einzelheiten über die Schatzinsel von Anfang bis zu Ende aufzuschreiben.

Fernsehspiel:[100]
Friedensrichter Trelawney, Doktor Livesey und die anderen Herren, die an unserem Abenteuer teilnahmen, haben mich damit beauftragt, die ganze Geschichte von der Schatzinsel aufzuschreiben, mit allen Einzelheiten...

Auch hier zeigen sich Roman und Fernsehspiel in gleicher Weise als in einer Rückschau dargestellt. In beiden Fällen liegt der Zeitpunkt des Anfanges im Verhältnis zu der eigentlichen Geschichte später.

---

98) Daß die beiden Zitate nicht völlig identisch sind, ist nur darauf zurückzuführen, daß hier unterschiedliche Übersetzungen aus dem Englischen vorliegen. Was für die zitierten Stellen gilt, erfährt in den übrigen Tabellen beider Werke immer wieder Bestätigung. Die Fernsehfassung hält sich weitgehend sklavisch an die Romanvorlage, unterscheidet sich aber dennoch oft durch Wortwahl oder Satzstellung von ihr.

99) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.5

100) Die Schatzinsel, Dialogliste des ZDF, 1. Teil, S.1

Ähnliches wird in dem Fernsehspiel "Thérèse Raquin" durch den Kunstgriff erreicht, daß am Anfang von ihm jemand Zolas Roman "Thérèse Raquin" als Buch ersteht und somit das Fernsehspiel ganz bewußt als eine Nacherzählung des Romans sich geben will:

> Seinequai mit Brücke von Notre Dame[101]
> Auf der gegenüberliegenden Seite der Spaziergänger, der die Brückentreppe emporsteigt und über die Brücke herüberkommt. Hinter ihm Notre Dame. Von der Brückenlaterne geht er herunter zum Bücherkarren. Auf einem Klappstühlchen sitzt der Buchhändler. Bis auf einen kurzen Blick aus den Augenwinkeln scheint er den Spaziergänger, der an seinen Karren getreten ist, nicht zu beachten. Die Hand des Spaziergängers ergreift einen Band mit Abbildungen von Sternbildern, einen Band 'Buffon', und schließlich aus einer Reihe der Werke Zolas den Band'Thérèse Raquin', Roman von Emile Zola.

Eine derartige Einschiebung dieser Ebene findet sich im Fernsehspiel noch dreimal. Nicht nur, daß auf diese Weise zwei verschiedene Zeitebenen eingeführt sind, vielmehr erweist sich diese Darstellungsform eines Fernsehspieles der literarischen Herausgeberfiktion verschiedener Erzählwerke verwandt (z.B. Kierkegaard "Tagebuch eines Verführers", Schnitzler "Die Weissagung", usw). Durch den Anspruch, das Erzählwerk nicht selbst verfaßt, sondern es nur gefunden oder, wie im Falle dieses Fernsehspieles, bei einem Trödler entdeckt zu haben, vollzieht sich in dem Erzählvorgang selbst (denn das "Herausgebervorwort" gehört mit zur Erzählung) eine Distanzierung des erzählten Geschehens vom Erzähler. Im Fernsehspiel hat dieses Kunstmittel

---

101) Thérèse Raquin. Nach dem Roman von Emile Zola; Drehbuch Sender Freies Berlin, S.1

ganz deutlich die Funktion, den Zuschauer darauf hinzuweisen, daß er das nun Folgende als reine Fiktion, als Umsetzung eines literarischen Stoffes in Spiel zu verstehen hat (vgl. die Untersuchung der Fernsehspielanfänge; S. 213ff)

Neben dem Fernsehspiel in der Art der erzählerischen Rückschau findet sich insbesondere bei mehrteiligen oder bei nur lose verbundenen Fernsehspielen ein weiteres bekanntes erzählerisches Aufbauschema, dasjenige des Dekamerone oder Goethes "Erzählungen deutscher Ausgewanderter" oder Kellers "Sinngedicht". Ein Kreis von Menschen ist beisammen und jeder der Anwesenden ist angehalten, eine oder mehrere Geschichten zu erzählen. Dies dient beispielsweise als der lockere Rahmen, der einzelne Folgen der Fernsehspiele nach Novellen von Guy de Maupassant zusammenhält.

Weitaus reizvoller als diese umgearbeiteten Novellen, doch nach gleicher Baustruktur, ist das fünfteilige Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree" gegliedert. Auch der ihm zugrundeliegende Roman von Hans Scholz hat dieselbe Struktur wie das Fernsehspiel. In ihm bildet sich ebenfalls der Rahmen des Geschehens durch einen Kreis von beieinander sitzenden Menschen, die sich Geschichten erzählen. Jeder der fünf Teile ist streng nach dem Schema Rahmenhandlung - Spiel - Rahmenhandlung, also Erzähler - Erzähltes - Erzähler aufgebaut. Aber es zeigt sich im Laufe der Folgen, daß der Rahmen nicht, wie bei den Novellen Maupassants, bloß die äußere Form gibt, die die verschiedenen Fernsehspiele als zusammengehörig kennzeichnet, vielmehr tun sich durch die verschiedenen Erzählungen Verbindungslinien auf zwischen einzelnen Teilnehmern des Erzählkreises.

Es stellt sich für den Zuschauer bzw. den Leser im Laufe der Entwicklung heraus, daß nicht alle Geschichten völlig isoliert nebeneinanderstehen, daß vielmehr nach und nach eine unvermutete Liebesbeziehung zwischen einem der Erzähler (Koslowski) und der Hauptperson einer anderen Erzählung (Bibiena alias Bastienne) aufgedeckt wird. Als schließlich am Schluß des Romans, bzw. der Fernsehfolge diese Person im Kreise der Erzähler auftaucht, kommt es zu einem "Happy End". Auf diese Weise gestaltet sich der Rahmen zu einer eigenen Geschichte. Es entsteht so eine Handlung, die sich durch alle fünf Teile des Fernsehspieles hindurchzieht, und für die einzelne der Erzählungen bzw. Fernsehspiele nur als sie vorantreibende Impulse fungieren.

In all diesem dokumentiert sich die völlige Freiheit des Fernsehspieles in der Behandlung des Handlungsablaufes. Gerade die Möglichkeit, Fernsehspiele in mehreren Folgen senden zu können, ohne daß etwa, wie beim Film, eine Episode notwendigerweise in sich geschlossen sein muß, erlaubt es, auch kompliziertere, verwobenere Handlungsabläufe zur Darstellung zu bringen. Je nach Belieben kann dann für die Zeit einer Sendung eine Handlung verfolgt werden, deren Beziehung zu dem Gesamtkomplex des Fernsehspieles sich unter Umständen erst viel später auftut. Das Fehlen einer irgendwie gearteten zeitlichen Beschränkung einer Fernsehfolge erlaubt somit nicht nur eine breite und ausführliche Darstellung der Handlung, sondern auch einen mehrschichtigen, komplexen Handlungsablauf.

Selektion und Kamerafunktion

Neben den mehrteiligen Fernsehspielen, in denen oft die erzählerische Ausgangssituation das einzige ist, was sie verbindet, erweist es sich als interessant zu sehen, wie der Handlungsablauf bei kürzeren, einteiligen Fernsehspielen gestaltet sein kann. Ferner soll darauf geachtet werden, daß es sich bei den entsprechenden Erzählungen nicht um parataktisch strukturierte Werke handelt, da bei diesen, wie das Beispiel "Robinson Crusoe" zeigte, eine Umstellung einzelner Handlungseinheiten leicht möglich ist. Das Beste für eine ins Einzelne gehende Untersuchung des Handlungsablaufes sind daher epische Vorlagen, denen nur e i n Handlungsbogen zugrundeliegt, die also nicht ohne weiteres zerteilt und neu geordnet werden können.

Diese Untersuchung soll durchgeführt werden an den Fernsehfassungen zweier Erzählwerke von Theodor Fontane. Hierbei wird sich erweisen, daß auch für diese eine freie Gestaltung des Stoffes gewährleistet ist.

Als Grundlage für die erste Untersuchung dient die Erzählung "Der Schach von Wuthenow". Die Fernsehfassung von Dieter Meichsner trägt den Untertitel "Fürs Fernsehen erzählt". Folgende Tabelle vergleicht kleinste Handlungseinheiten der Erzählung mit denen des Fernsehspieles und gibt so ein Bild der Strukturen beider Fassungen. Hierbei gilt zu beachten, daß die verschiedenen Szenen, die sich augenscheinlich bei der Fernsehfassung ergeben und die als solche auch in der tabellarischen Darstellung aufgenommen wurden, Aufnahme-, aber nicht Handlungseinheiten sind, wie es ja in dem kontinuierlichen Ablauf des Fernsehgeschehens überhaupt sinnlos ist, von einzelnen Szenen zu sprechen. Höchstens größere Abschnitte, wenn überhaupt vorhanden, können durch Zeitblenden usw. voneinander getrennt werden und stehen dann ebenso nebeneinander wie einzelne Kapitel eines Erzählwerkes:

Fontane: Schach von Wuthenow

Erzählung	Fernsehspiel	
	1.Ebene	2.Ebene
	1.Friedhof Wuthenow Einleitung eines Erzählers in die Handlung	
	2.In der Kutsche a)Gespräch Bülow-Alvensleben über den toten Schach b)Gespräch über die Situation Preußens c)Rückerinnerung an einen Abend bei von Carayons	
1.Im Salon der Frau von Carayon a)Beschreibung der Anwesenden b)Gespräch über die Situation Preußens c)Die Ankunft Schachs		3.Salon Carayon a)Gespräch über die Situation Preußens b)Die Ankunft Schachs
2."Die Weihe der Kraft" a)Fortsetzung des Gespräches,Thema: Werners "Weihe der Kraft" b)Vortrag einiger Lieder aus dem Stück		c)Fortsetzung des Gespräches über die politische Situation d)Gespräch über Schachs Regiment
	4.In der Kutsche Gedanken Bülows über den Begriff "Ehre"	
3.Bei Sala Tarone a)Weggang der Gäste von Frau von Carayon b)Gang zu Sala Tarone c)Langwierige Auswahl der Getränke d)Ankunft von Nostitz		5.Salon Carayon a) Gespräch Schach-Frau von Carayon b)Ankunft von Nostitz c)Gespräch über das Regiment Schachs
e)Gespräch über Schachs Beziehung zum Hause Carayon f)Gespräch über Schachs Charakter	6.In der Kutsche Gespräch über Schach und Victoire	

4.In Tempelhof
a)Frau von Carayon und Victoire in ihrem Zimmer
b)Einladung Schachs zu einer Ausfahrt
c)Antwort Victoires auf die Einladung
d)Eintreffen der Tante Marguerite

e)Charakteristik der Tante

f)Eintreffen Schachs
g)Fahrt nach Tempelhof
h)Einkehr in ein Cafehaus
i)Gespräch über Bülow und Sander

k)Besichtigung der Kirche
l)Gespräch über den Tempelritter
m)Rückfahrt in die Stadt

5.Victoire von Carayon an Lisette von Perbandt
a)Bericht über die Fahrt nach Tempelhof
b)Bericht über ihr Verhältnis zu Schach

6.Bei Prinz Louis
a)Einladung des Prinzen an Schach

b)Ankunft Schachs,Alvenlebens,Nostitzs
c)Gespräch über die Situation Preußens

7.Ein neuer Gast
a)Eintreffen Dusseks
b)Gespräch über das Theater
c)Gespräch über die preußische Gesellschaft
d)Erneutes Gespräch über das Theater
e)Gespräch über die von Carayons
f)Ausklang des Abends auf dem Balkon

8.Schach und Victoire
a)Fahrt Schachs und der Damen von Carayon zum Empfang des Königs

b)Victoire allein zu Hause
c)Besuch Schachs bei Victoire

d)Bericht Schachs von der Einladung Victoires zum Prinzen
e)Gesräch Schach - Victoire

f)Störung Schachs und Victoires durch die heimkehrende Frau von Carayon

g)Flucht Schachs aus dem Hause

9.Schach zieht sich zurück
a)Abstandnahme Schachs vom Hause Carayon
b)Zufälliges Zusammentreffen im Theater
c)Erneutes Zusammentreffen im Rahmen der Konvention

10."Es muß etwas geschehen"
a)Versammlung des Regimentes von Schach und Empörung über Werners Theaterstück
b)Vorschlag Zietens,als Persiflage, eine Schlittenfahrt zu unternehmen
c)Verteilung der einzelnen Rollen

11.Die Schlittenfahrt
a)Die Schlittenfahrt
b)Ohnmachtanfall Victoires
c)Bekenntnis Victoires ihres einstigen Verhältnisses zu Schach

12:Schach bei Frau von Carayon
a)Eintreffen Schachs
b)Gespräch über die Schlittenfahrt
c)Gespräch über Victoires Krankheit

d)Gespräch Schach - Frau von Carayon über dessen Verhältnis mit Victoire
e)Beschluß eines "stillen Verlöbnisses"

13."Le choix du Schach"
Schachs Bekenntnis als den Schuldigen in einem Brief

b)Empfang des Schreibens der Frau von Carayon
c)Schachs Reflexionen über ein zukünftiges Leben mit Victoire

d)Eintreffen eines Schach persiflierenden Briefes,d.i.einer Zeichnung

e)Schachs Flucht aus dem Haus zu einem erholsamen Spaziergang,Entdeckung neuer Zeichnung in einem Schaufenster
f)Briefwechsel Bülow - Sander über die gegen Schach gerichteten Zeichnungen

g)Eintreffen zweier weiteren Zeichnungen bei Schach
h)Flucht Schachs auf sein Gut

9.In der Kutsche
Gespräch über einen Abend beim Prinzen Louis

7.Salon Carayon

a)Charakterisierung Schachs
b)Gespräch Schach - Frau von Carayon

c)Ankunft von Victoire und Tante Marguerite
d)Charakterisierende Konversation der Tante
e)Abgang Schachs
f)Victoire-Tante,Gesräch über Schach
g)Gespräch Frau von Carayon-Victoire
h)Eintreffen Schachs
i)Beschluß,nach Tempelhof zu fahren

8.In Tempelhof
a)Besichtigung der Kirche
b)Gespräch über den Tempelritter

10.Wohnung des Prinzen Louis
a)Gespräch der bereits eingetroffenen Gäste
b)Ankunft Schachs

c)Gespräch über die von Carayons

(11.fehlt)

12.Treppenhaus
Besuch Schachs bei Victoire

13.Salon Carayon
a)Gespräch Schach - Victoire
b)Bericht Schachs von der Einladung Victoires zum Prinzen
c)Gespräch Schach - Victoire
d)Abbruch des Gespräches durch den Erzähler

14.Wachstube Regiment 'Gendarmes'
a)Vorschlag einer Demonstration
b)Gespräch über den fehlenden Schach
c)Einwand Alvenslebens gegen die Demonstration
d)Vorschlag Zietens,gegen den französischen Gesandten zu demonstrieren

15.Salon Carayon
Störung Schachs und Victoires durch die heimkehrende Frau von Carayon

16.Treppenhaus
a)Flucht Schachs aus dem Hause
b)Psychologische Analyse Schachs durch den Erzähler

17.Salon Carayon
a)Gespräch Frau von Carayon - Victoire über das Ausbleiben Schachs

b)Eintreffen Schachs
c)Gespräch über die Demonstration
d)Gespräch Schach - Victoire
e)Angebot Schachs,den Damen seinen Wagen fürs Theater zur Verfügung zu stellen
f)Bekenntnis Victoires ihres einstigen Verhältnisses zu Schach
g)Gespräch Schach - Frau von Carayon über dessen Verhältnis mit Victoire
h)Schachs Versprechen der Verlobung

18.Wohnung Schach
Abfassung eines Schreiben an Frau von Carayon

19.Salon Carayon
Empfang dieses Briefes von Frau von Carayon und Abfassung der Antwort
20
20.Wohnung Schach
a)Empfang des Schreibens der Frau von Carayon
b)Gespräch Schach mit seiner Ordonanz Braasch
c)Übergabe eines Briefes an Schach
d)Gesräch Schach-Braasch
e)Entdeckung einer persiflierenden Zeichnung im Briefumschlag

(21.fehlt)

22.Im Tiergarten
Gespräch Schach - Carolath,der ihm von einer weiteren Zeichnung erzählt

23.Wohnung Schach
a)Eintreffen einer weiteren Zeichnung bei Schach
b)Beschluß Schachs,sich auf sein Gut zurückzuziehen

14. In Wuthenow am See
a) Schachs Ankunft auf dem Gut
b) Die erste Übernachtung

c) Fahrt auf dem See
d) Gespräch mit der Gutsverwalterin
e) Gang in die Kirche
f) Betrachtung der Schach'schen Ahnengallerie
g) Vergleich der abgebildeten Personen mit Victoire

15. Die Schachs und Carayons
a) Alvenslebens Bericht bei den Carayons über Schachs Flucht nach Wuthenow

b) Gespräch Victoire-Frau von Carayon
c) Brief der Frau von Carayon an Schach

16. Frau von Carayon und der alte Köckritz
a) Beschluß der Frau von Carayon, den König um Unterstützung zu bitten
b) Fahrt zum Schloß; eine Verzögerung; Beschreibung der Lokalitäten durch den Lohnkutscher

c) Frau von Carayons Erscheinen beim General von Köckritz
d) Köckritzens Versprechen, sich beim König für sie einzusetzen
e) Gespräch König-Frau von Carayon

17. Schach in Charlottenburg
a) Schachs Fahrt zum König
b) Gespräch König - Schach

c) Gespräch Königin - Schach

d) Gespräch Schach - Diener Braasch

18. Fata Morgana
a) Schachs Schreiben an Frau von Carayon
b) Antwort der Frau von Carayon
c) Schach bei Frau von Carayon
d) Gespräche über die Hochzeit

19. Die Hochzeit
a) Die Hochzeitsgesellschaft
b) Toast der Tante Marguerite

c) Gespräch Schach-Frau von Carayon
d) Unterbrechung des Gesprächs durch Victoire

e) Schachs Abschied von Victoire

f) Fahrt mit der Kutsche
g) Schachs Tod

20. Bülow an Sander
Bülows Stellungnahme zu dem Vorgang, dem Begriff "Ehre" und dem preußischen Staat

21. Victoire von Schach an Lisette von Perbandt
Victoires Verhältnis zu Schach und Analyse seines Charakters von ihrer Sicht aus

24. Salon Carayon
Alvenslebens Bericht bei den Carayons über Schachs Flucht nach Wuthenow

(25. und 26. fehlen)

27. Auf Gut Wuthenow
a) Schachs Ankunft auf dem Gut
b) Die erste Übernachtung
c) Schachs Aufenthalt am Wasser
d) Gang in die Kirche
e) Gang über den Friedhof
f) Gang über das Land und Reflexion übe das Landleben
g) Besuch der Gemäldegallerie und Stellungnahme des Erzählers zur Situation Schachs

28. Salon Carayon
a) Gespräch Victoire - Frau von Carayon

b) Beschluß der Frau von Carayon, den König um Unterstützung zu bitten

29. Flur im Charlottenburger Schloß
a) Frau von Carayons Erscheinen beim General von Köckritz
b) Köckritzens Versprechen, sich beim König für sie einzusetzen

30. Gartensalon Wuthenow
Order an Schach, zum König zu kommen

31. Zimmer in Schloß Charlottenburg
Gespräch Königin - Schach

32. Tiergarten
Gespräch Schach - Diener Braasch

33. Salon Carayon
a) Die Hochzeitsgesellschaft

b) Gespräch Schach - Victoire
c) Gespräch Schach - Frau von Carayon
d) Unterbrechung des Gesprächs durch Victoire
e) Übermäßig langer Abschied Schachs von allen Anwesenden

34. Treppenhaus
Schachs Abschied von Victoire

35. Tiergarten
a) Fahrt mit der Kutsche
b) Schachs Tod

36. In der Kutsche
a) Bülows Stellungnahme zu dem Vorgang, dem Begriff "Ehre" und dem preußischen Staat
b) Historisches Schlußwort des Erzählers

Auffallend ist zunächst, daß im Gegensatz zur chronologisch ablaufenden Prosaerzählung diese Fernsehfassung, ebenso wie die Fernsehfassung des "Robinson Crusoe", nicht bei dem objektivzeitlich ersten Geschehen einsetzt, sondern mit dem Schluß, so daß das eigentliche Geschehen gesamt als Rückerinnerung sich darstellt. War aber dieser Aufbau des Fernsehspieles bei "Robinson Crusoe" durch die Ich-Form des Romans nahegelegt, so zeigt es sich in diesem Fall als starke Abänderung des Fontaneschen Erzählstils. Für diesen ist es typisch, neben der chronologisch orientierten Erzählweise, zu versuchen, möglichst objektiv ein Geschehen zu berichten. Das heißt für diese Erzählung: Die Person des Erzählers selbst tritt fast völlig in den Hintergrund. Was in der Erzählung an psychologischen Beobachtungen, personalen Stellungnahmen usw. vorhanden ist, findet Darstellung vermittels eingestreuter Briefe oder langer Diskussionen der handelnden Personen.

Im Fernsehspiel hingegen ergibt sich nicht nur durch die Vorwegnahme des Schlusses eine Art Rahmen, sondern vielmehr eine völlig neue Ebene, von der aus - durch ein Gespräch Bülow-Alvensleben - das eigentliche Geschehen ständig kommentiert und erläutert wird. Nicht genug damit: Zusätzlich hierzu ist noch ein anonymer Sprecher eingeführt, der sowohl die Geschehnisse auf der eigentlichen Handlungsebene, als auch auf der kommentierenden Ebene (Bülow-Alvensleben) erläutert.

Es ergibt sich die Frage, warum eine derartige Abänderung und Umstellung durchgeführt wurde, da eine Parallelübernahme ebenso möglich gewesen wäre. Der Grund hierfür tut sich auf, wenn man bedenkt, welche Passagen der Erzählung gestrichen

sind. Es sind dies vor allen Dingen die in der Erzählung einen Großteil einnehmenden Diskussionen und Stellungnahmen zu Zacharias Werners Theaterstück "Weihe der Kraft", wie auch weite Teile der zahlreichen politischen Gespräche. Dagegen legt das Fernsehspiel das Hauptgewicht auf eine Analyse des Charakters des Rittmeisters Schach von Wuthenow, was in gewisser Weise schon der Titel des Fernsehspieles "Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow" antönen läßt, im Gegensatz zu dem der Erzählung, der einfach "Schach von Wuthenow" lautet.

Während die Erzählung versucht, in erster Linie den Charakter Schachs aus seiner Zeit zu verstehen, beschränkt sich das Fernsehspiel weitgehend auf eine analysierende Darstellung desselben, die in der Erzählung sich hauptsächlich in einem Brief Bülows an Sander findet.[102] Es stützt sich also auf eine Passage, die, wie das vorige Kapitel zeigte, nur schwer ins Fernsehspiel aufgenommen werden kann, da einem Brief in der Regel kein zugehöriges, bildliches, ihn erläuterndes oder illustrierendes Geschehen unterlegt werden kann.

In dieser Fernsehfassung wurde jedoch der Kunstgriff unternommen, dasjenige an Aussagen, was sich in der Erzählung über Schach besonders gegen Schluß in den Briefen Bülows und auch Victoires findet, zum Inhalt des Gespräches Bülow-Alvensleben zu machen, um von hier aus

---

102) Theodor Fontane, Sämtliche Werke, 1. Bd., Darmstadt 1962, S.678ff

die verschiedenen typischen Verhaltensweisen des Rittmeisters anhand von Beispielen aufzuzeigen. Diese Darstellungsweise aber hat zur Folge, daß dieses Mal im Fernsehen nicht einfach ein Spiel übertragen wird, sondern der Spielcharakter in der Übertragung selbst liegt, bedingt durch das Ineinanderspielen verschiedener Zeitebenen. Der anonyme Sprecher berichtet im Ton eines Erzählers von der Beerdigung des Rittmeisters Schach von Wuthenow. An dieser Stelle aber werden zwei neue Erzähler eingeführt, die nun ihrerseits erst die eigentliche Handlung berichten.

Ganz deutlich weist das Wechselspiel zwischen den beiden Spielebenen darauf hin, daß es hier nicht darum geht, die Handlung möglichst vollständig und kontinuierlich wiederzugeben, sondern aus dem Handlungsgeschehen nur gewisse markante Stellen a u s z u w ä h l e n . Das aber heißt: Die Handlung wird nicht bloß dargestellt, wie auf der Bühne, vielmehr wird v o n ihr durch das Medium Fernsehen berichtet. Aus diesem Grund erweist es sich als durchaus legitim, wenn ein Fernsehspiel eine zusammengehörige Handlung (13. 15. Salon Carayon) durch den Einschub einer in der Erzählung sich an einer anderen Stelle befindlichen Handlung (Erzählung 10. Kapitel "Es muß etwas geschehen" entsprechend dem Fernsehspiel, 14. Wachstube Regiment "Gendarmes") unterbrochen wird oder zwei Ereignisse, die an verschiedenen Orten spielen, in Erzählung und Fernsehspiel in verschiedener Reihenfolge dargebracht werden (vgl. Erzählung Kap. 14. 15a. und Fernsehspiel 24. 27.).

Desgleichen kann zeitlich Auseinanderliegendes mühelos z.B. durch einen vermittelnden Text des Erzählers verbunden werden:

Erzähler:[103]
Herr von Schach mußte widerwillig erkennen, daß der Abstand von vierzehn Tagen offenbar nicht ausgereicht hatte, um dem Mädchen zu helfen, das, was zwischen ihnen vorgefallen war in den rechten Verhältnissen zu sehen. Darum war er von Herzen dankbar, daß er sich alsbald zurückziehen durfte, indem er dienstliche Verpflichtungen vorschützte.//
(...Tage später...)
Erzähler:
Bei nächster Gelegenheit begnügte er sich mit einem liebenswürdigen Billet, mit dem er sich entschuldigte, er müsse zwar den seit langem geplanten gemeinsamen Besuch einer Premiere versäumen, doch stelle er den Damen mit Vergnügen seinen Wagen und die Loge im Theater zur Verfügung.

Handlungsmäßig weniger interessante Stellen, Passagen also, bei denen sich eine Darstellung derselben nicht lohnt, gibt dieses Fernsehspiel in Andeutungen durch einen Erzähler wieder. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, größere Zeiträume, in dem zitierten Beispiel sind es einmal "vierzehn Tage" und hiernach noch gleich eine nicht eindeutig bezeichnete Zeitspanne ("Bei nächster Gelegenheit"), gerafft in einem informierenden Überblick dem Zuschauer szenisch zu vermitteln.

Es dürfen diese Überbrückungen nicht als Notlösung angesehen werden; denn dann wäre der gesamte Aufbau des Fernsehspieles, wie ihn die Tabelle veranschaulicht, als eine solche zu bezeichnen. Dies jedoch ist unwahrscheinlich, da die Erzählvorlage eher zu einem kontinuierlichen In-Szene-Setzen der Handlung, als zu dieser

---

103) Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow, nach einer Novelle von Theodor Fontane. Fürs Fernsehen erzählt von Dieter Meichsner, Drehbuch, Bavaria Atelier GmbH., S.68f

mehrschichtig geordneten Fernsehdarstellung verleitet. Im Gegenteil, gerade dieser ständige Wechsel zwischen anonymen Erzähler, den personalen Erzählern und der dargestellt-erzählten und ausgewählten Handlung macht den Spielcharakter im Fernsehen aus. Eben durch jene Mehrschichtigkeit der Erzählebenen geschieht eine spielerische Anwendung des Fernsehens in seiner Funktion als Übertragungsmechanismus.

Als zweites Erzählwerk Fontanes soll der Roman "Unterm Birnbaum" untersucht werden, von dem zwei Fernsehfassungen existieren, deren eine sich, und zwar die Bearbeitung von Hugo Hartung, als "frei nach Fontane" bezeichnet. Die Fassung von Herbert Reinecker hingegen hält sich verhältnismäßig genau, zumindest in der Entwicklung der Handlung an das Romanvorbild:

UNTERM BIRNBAUM

Fernsehspiel I von Herbert Reinecker	Roman	Fernsehspiel II von Hugo Hartung
1.Garten und Haus a)Beladen eines Wagens b)Abels Gang zurück ins Haus	1.Kapitel a)Beladen eines Wagens b)Abels Gang zurück ins Haus c)Beschreibung der Lokalität	Kamerabeschreibung der Lokalität
2.Flur a)Gespräche der Bauern über den Verkauf von Raps		1.Laden Gespräch im Laden,Frau Quass Frau Mietzel
b)Abel schließt eine Falltür	d)Abel schließt eine Falltür e)Gang in den Garten f)Beschreibung des Gartens g)Gespräch Abel - Jeschke	Abel schließt eine Falltür Fortsetzung des Gespräches Frau Quass - Frau Mietzel
3.Kleiner Büroraum Abels Eintragungen in ein Kontobuch	h)Gang ins Haus,Eintragungen in ein Kontobuch	Strafpredigt Abels gegen Ede weil dieser die Falltür nich verschlossen hatte
4.Gastzimmer bei Hradschek Gespräch über Abels finanzielle Lage		Fortsetzung des Gespräches Frau Mietzel - Frau Quass - und des hinzugekommenen Abel
5.Kleiner Büroraum Abel an einem Stehpult vor dem Kontobuch		
6.Wohnzimmer bei Hradschek a)Gespräch Abel - Ursel über ihre toten Kinder b)Gespräch Abel - Ursel über ihre finanzielle Lage	i)Gespräch Abel - Ursel über ihre toten Kinder k)Gespräch Abel - Ursel über ihre finanzielle Lage l)Abel am Stehpult über dem Kontobuch	2.Wohnzimmer der Frau Hradschek Gespräch Abel - Ursel über ihre finanzielle Lage Vorwürfe Abels gegen Ursel, wegen ihrer kostbaren Möbel
	2.Kapitel a)Abels Erwartungen auf einen Gewinn in der Lotterie b)Zerreißen des Loses,da es kein Glück brachte	

7.Garten
a)Abel gräbt im Garten
b)Gespräch Abel - Jeschke

c)Abels Entdeckung eines Toten

d)Vergewisserung,daß niemand Abel beobachtet hat
e)Abels Beschluß eines Planes

8.Wohnzimmer
Abel überredet Ursel zur Tat (übertragen nur in Andeutungen)

9.Garten
Abel und Ursel,Gang durch den Garten

10.Kegelbahn
a)Unterhaltung beim Kegeln
b)Übergabe eines Briefes durch einen Postboten
c)Seltsames Verhalten Abels nach dem Öffnen des Briefes
d)Abels Bericht von der Erbschaft
e)Gespräche über die Erbschaft

11.Flur
Kurzes Gespräch Abel - Male
12.
12.Büro
Abel vergnügt vor dem Kontobuch

13.Wohnzimmer

Gespräch Abel-Ursel über den angekündigten Szulski
b)Gespräch-Abel-Ursel über den Plan der Hintergehung Szulskis

14.Garten
Blick Abels in den Garten

15.Vor dem Wirtshaus
a)Ankunft Szulskis

b)Jakob führt Szulski in die Stube

16.In einem Hausflur
a)Gespräch Szulski-Jakob
b)Gespräch Szulski-Abel über die zu bezahlenden Rechnungen

17.Wohnzimmer Frau Hradschek
Kurzes Einvernehmen Abel-Ursel
1
18.Im Gastzimmer von Hradschek
a)Bezahlung der Rechnung
b)Szulskis Erzählung seiner Reiseerlebnisse

19.Wohnzimmer Frau Hradschek
Gespräch Ursel-Male

20.Gastzimmer bei Hradschek
a)Szulskis Erzählungen über den Krieg

b)Abel drängt zum Aufbruch

21.Wohnzimmer der Frau Hradschek
Ursel verharrt schweigend

22.Flur im Hause Hradschek
Die Hausbewohner begeben sich zu Bett

23.Flur
Jakob versucht vergebens Szulski zu wecken

24.Gastzimmer
Gespräch über das Ausbleiben Szulskis

25.Flur
Eine Gestalt kommt die Treppe herab

26.Gastzimmer
Blickwechsel Jakob-Male

27.Flur
Abel und die Gestalt verlassen das Haus

28.Vor dem Haus
a)Abfahrt der Gestalt
b)Jakob erhält ein Trinkgelt

29.Gastzimmer
Male säubert den Raum

30.Flur im Hause Hradschek
Gang Males durch den Flur

31.Büro und Wohnzimmer
Gespräch Abel-Ursel über die Tat

32.Flur im Hause Hradschek
Eintreffender Amtsrat berichtet von einem Unfall

33.Vor dem Wirtshaus
Versammlung vieler Menschen

34.Gastzimmer bei Hradschek
a)Gespräche der Bauern über die Bergungsversuche
b)Gespräche über den gestrigen Abend
c)Gendarm versucht Abel auszuforschen

35.Wohnzimmer Frau Hradschek
Gespräch Abel-Ursel

36.Flur im Hause Hradschek

a)Gespräch Abel-Baumeister über Veränderungen im Haus

b)Gespräch Abel-Kunicke über das Gerede im Dorf

37.Gastzimmer bei Hradschek
a)Gespräch Abel-Kunicke-Gendarm über den Toten und das Gerede im Dorf
b)Kunicker Bericht über einen Nachtwächter,der Ursel in der Nähe des Tatortes gesehen haben will

c)Abel erfährt, daß seine Dienstleute vernommen werden sollen
d)Gespräch Male-Abel über das Verhör

38.Flur im Hause Hradschek
Abel trifft Jakob,der gerade zum Verhör gehen will

39.Wohnzimmer der Frau Hradschek
a)Gespräch Abel-Ursel über die Tat
b)Gespräch Abel-Ursel über das Verhör der Dienstleute

40.Wohnzimmer bei Pastor Eccelius
a)Gespräch Pfarrer-Justizrat über die Tat,dann über die Eigenarten der Bauern in dieser Gegend
b)Verhör des Ede
c)Verhör der Male
d)Verhör des Jakob

41.Gastzimmer bei Hradschek
a)Pfarrer und Justizrat treffen im Gasthaus ein
b)Verhör des Abel
c)Gespräch Pfarrer-Justizrat über das Verhör

42.Flur im Hause Hradschek
Abels Aufforderung an den Pfarrer und den Justizrat,ihm in das Zimmer seiner Frau zu folgen

43.Büro
Gang zu Ursels Zimmer;Gespräch über Abels Garten

44.Wohnzimmer der Frau Hradschek
a)Verhör der Ursel
b)Zusammenbruch Ursel über dem Verhör
c)Gespräch Abel-Justizrat über das eigenartige Aussehen Szulskis am Tatmorgen
d)Verhaftung Abels

---

c)Abel gräbt im Garten
d)Gespräch Abel - Jeschke
e)Abels Gedanken über das Wesen der Jeschke
f)Abels Entdeckung eines Toten
g)Erneutes Vergraben des Toten
h)Vergewisserung,daß niemand Abel beobachtet hat
i)Abels Beschluß eines Planes

3.Kapitel
a)Gang Abel zu Ursel
b)Gespräch Abel - Ursel über Ursels Eigenheiten
c)Gespräch Abel - Ursel über die Vergangenheit beider

d)Abel überredet Ursel zur Tat

Abel und Ursel,Gang durch den Garten

4.Kapitel
a)Unterhaltung beim Kegeln
b)Übergabe eines Briefes durch einen Postboten
c)Seltsames Verhalten Abels nach dem Öffnen des Briefes
d)Abels Bericht von der Erbschaft
e)Geklatsch im Dorf über die Erbschaft und Ursels Verhalten

f)Szulski wird in einem Brief angekündigt
g)Gespräch Abel-Ursel über die zu leistenden Zahlungen
h)Abel erledigt noch Besorgungen

5.Kapitel
a)Ankunft Szulskis
b)Kurzer Wortwechsel mit Ede
c)Jakob führt Szulski in die Stube

d)Gespräch Szulski-Jakob

e)Bezahlung der Rechnung
f)Ausgiebige Erzählungen und Gesänge Szulskis

6.Kapitel
a)Szulski verabschiedet sich
b)Allgemeiner Aufbruch

c)Ein Unwetter bricht los
d)Jeschke beobachtet Abel im Garten

7.Kapitel
a)Jakob versucht vergebens Szulski zu wecken

b)Gespräch über das Ausbleiben Szulskis

c)Eine Gestalt kommt die Treppe herab

d)Abel fordert die Gestalt auf,den gewünschten Kaffee einzunehmen
e)Nach dem Kaffee verlassen Abel und die Gestalt das Haus

f)Jakob erhält ein Trinkgelt

8.Kapitel
a)Eintreffender Amtsrat berichtet von einem Unfall
b)Abel schickt Jakob zum Schulzen
c)Abel weckt Kunicke zur Suchaktion

d)Suchaktion an der Oder

e)Gespräche über das Unglück

9.Kapitel
a)Gerede im Dorf

b)Brief des Pfarrers an den Justizrat über Abel und dessen Leben

c)Justizrat erfährt von einem Nachtwächter,der Ursel in der Nähe des Tatortes gesehen haben will
d)Brief des Justizrates an den Pfarrer

e)Verhör des Ede
f)Verhör der Male
g)Verhör des Jakob
h)Kurze Unterredung Pfarrer-Justizrat

Gespräch Abel - Ursel über den Birnbaum, unter dem ein Toter liegt

Gespräch Abel - Ursel über mögliche Erbschaften
Abel überredet Ursel zur Tat

3.Wirtsstube
Konversation
Gespräch Quass - Mietzel - Schulze über den Brief,den Abel erhielt

Abels Bericht von der Erbschaft

4.Wohnzimmer der Frau Hradschek
Ursel und Ede packen eine Kiste aus; Gespräch beider über die Erbschaft.
Abel ruft Ede.

5.Hradschecks Laden

Abel bedient im Laden

Abel bedient Jeschke und unterhält sich mit ihr

Ankunft Szulskis

Szulski erfährt von einer Kundin,daß Abel geerbt hat.
Szulski und Abel beschließen auf die Erbschaft zu trinken
Szulski plaudert mit den Bauern über Abels Erbschaft

Abel bringt einige Flaschen Wein
Szulski erklärt,früh aufstehen zu müssen
Konversation

6.Stube der Jeschke
Gespräch Line-Gendarm
Jeschke trittein;Gespräch über Abel
Abschied des Gendarms
Jeschke beobachtet Abel im Garten

7.Haus Hradschek
Ede und Abel wollen Szulski wecken

Gespräch über das Ausbleiben Szulskis

Ein Gestalt kommt die Treppe herab

Male verwundert über die Weigerung der Gestalt,den gewünschten Kaffee einzunehmen

8.Amtszimmer des Bürgermeisters
Gendarm berichtet dem Justizrat von dem Vorfall und von demjenigen,was Jeschke in der fraglichen Nacht unter dem Birnbaum gesehen haben will; ferner berichtet er,daß Ursel in der Nähe des Tatortes erblickt worden ist.

Schulze schlägt dem Justizrat die Vernehmung Abels vor

Gespräch über Abels Erbschaft

Aufbruch zu Abel

9.Wohnzimmer der Frau Hradschek
Gespräch Abel-Ursel

Gerichtspersonen erscheinen
Beginn des Verhörs

----------Zeitsprung

45.Gastzimmer bei Hradschek
Gespräch der Bauern über die Verhaftung Abels

46.Flur im Hause Hradschek
Gespräch Gendarm-Ursel

47.Wohnzimmer der Frau Hradschek
Ursel hantiert,dem Wahnsinn nahe, in ihrem Zimmer

48.Garten
Gespräch Jeschke-Gendarm,in dem Jeschke berichtet,was sie in der Tatnacht beobachtete

49.Flur
Rückkehr Abels aus dem Gefängnis

50.Garten
a)Ausgrabungen am Birnbaum
b)Gespräch Abel-Justizrat
c)Gefundener Toter als franz. Soldat erkannt

51.Gastzimmer bei Hradschek
a)Gespräch Abel-Justizrat über den Toten und Gründe,warum Abel während der Nacht gegraben hat

b)Abels Freilassung
c)Gespräch Gendarm-Justizrat-Gendarm

52.Wohnzimmer der Frau Hradschek
a)Gespräch Abel-Ursel,welche schon deutliche Spuren beginnenden Wahnsinns zeigt
b)Fieberanfall Ursels

53.Flur im Hause Hradschek
a)Abel trifft auf der Suche nach Male den Gendarm
b)Ursel wankt im Fieber sprechend in den Flur
c)Abel trägt sie unter den Fragen des Gendarms in ihr Zimmer zurück

54.Vor dem Wirtshaus
Kondolenzbesuche

55.Gastzimmer bei Hradschek
a)Trauergäste in der Wirtsstube
b)Gespräch Gendarm-Kunicke

56.Vor dem Wirtshaus
Abels Abschied von den Gästen

57.Garten
Gespräch Abel-Jeschke

58.Flur im Hause Hradschek
Gespräch Abel-Dienstpersonal über den Spuk im Keller

59.Wohnzimmer der Frau Hradschek
Abel allein;starrt auf die Schuhe seiner toten Frau

60.Flur
Abel gibt seinen Dienstboten einen freien Tag

61.Flur im Hause Hradschek
Abel begibt sich in den Keller

62.Flur im Hause Hradschek
a)Rückkehr des Dienstpersonals

b)Gespräch über das Ausbleiben Abels

c)Ede entdeckt Ölfässer über der Falltür
d)Beschluß der Dienstleute,den Schulze zu holen

63.Vor dem Wirtshaus
Die Gerufenen treffen ein

64.Flur
a)Schulze und Gendarm steigen in den Keller
b)Schulze und Gendarm kommen aus dem Keller und berichten,daß die Leichen Abels und Szulskis dort liegen

c)Gespräch über Abel

10.Kapitel
a)Schmähungen der Bauern gegen die Verhaftung Abels
b)Briefwechsel Pfarrer-Abel
c)Stellung des Gendarms zum Geschehen

d)Gespräch Line-Jeschke

e)Gespräch Line-Jeschke Gendarm, in dem Jeschke berichtet,was sie in der Tatnacht beobachtete

11.Kapitel
a)Rückkehr Abels aus dem Gefängnis

b)Ausgrabungen am Birnbaum
c)Gespräch Abel-Justizrat
d)Gefundener Toter als franz.Soldat erkannt
e)Zusammenkunft in Abels Wirtsstube
f)Kurzes Gespräch Gendarm-Jeschke-Line

12.Kapitel
a)Erklärung Abels,warum er im Garten gegraben hat

b)Abfahrt des Justizrates
c)Rechtfertigungspredigt des Pfarrers und deren Wirkung auf Line

13.Kapitel
a)Summarischer Bericht über das langsam in Vergessenheit geratende Geschehe..
b)Abels Beschluß,ein Grab für den franz.Soldaten unter dem Birnbaum errichten zu lassen
c)Umbau von Hradscheks Haus
d)Gespräch Abel-Baumeister
e)Manöver in der Umgebung des Dorfes und daraus sich ergebende politische Gespräche
f)Ede findet einen Knopf von Szulskis Mantel im Keller
g)Abel nimmt den Knopf an sich und beschließt,in Zukunft vorsichtig zu sein
h)Gespräch Abel-Jeschke über den Ausbau des Kellers und noch einmal über den Tod Szulskis

14.Kapitel
a)Kurze Schilderung des sich wieder ordnenden Lebens
b)Gespräch Ursel-Pfarrer
c)Charakterisierung Ursels

d)Beendigung des Baus
e)Besserung des körperlichen Zustandes von Ursel

f)Letztes Gespräch Abel-Ursel,Eintreten ihres Todes

15.Kapitel
a)Kondolenzbesuche
b)Trauerfeier
c)Grabrede des Pfarrers

d)Trauergäste in der Wirtsstube

e)Abel verläßt das Zimmer

f)Gespräch Abel-Jeschke

16.Kapitel
a)Gespräch Abel-Pfarrer den letzten Willen der Verstorbenen betreffend
b)Lieferung des Kreuzes für Ursels Grab
c)Gespräch Gendarm-Jeschke

17.Kapitel
a)Abels Rückkehr von Ursels Grab
b)Dienstboten beobachten das grüblerische Verhalten Abels
c)Plötzliche Gesinnungsänderung Abels;Beginn eines ausschweifenden Lebens
d)Gespräch Ede-Jeschke
e)Abels Rückkehr von einer Fahrt nach Berlin zurück
f)Berichte Abels von seinem Berlinaufenthalt
g)Ede erhält Auftrag,im Keller Wein zu holen
h)Da Ede die verkehrten Flaschen holte,soll er ein zweites Mal gehen

i)Weigerung Edes,ein zweites Mal zu gehen
k)Vorschlag Abels, zu mehreren in den Keller zu gehen

l)Kunicke und Abel holen Wein

18.Kapitel
a)Abel macht sich auf einem Spaziergang durch den Garten Gedanken über Jeschke
b)Jeschke erscheint selbst;Gespräch Abel-Jeschke über Spuk

19.Kapitel
a)Abels Beschluß,Szulski aus dem Keller zu schaffen
b)Abels Suche nach Farnkraut,das nach Rede der Jeschke unsichtbar machen soll

c)Abel gibt Ede einen freien Tag

d)Gespräch Abel-Kunicke über Farnkraut
e)Gespräch Abel-Kunicke über Kunstreiter
f)Vergebliche Probe Abels mit dem Farnkraut

g)Abel begibt sich in den Keller

20.Kapitel

a)Nächster Morgen:Ede bedient Kunden
b)Ede und Male suchen Abel
c)Dienstboten beschließen,Kunicke, den Gendarm und den Schulze zu holen
d)Ede entdeckt Ölfässer über der Falltür

e)Die Gerufenen treffen ein
f)Der Pfarrer erschein

g)Schulze und Gendarm steigen in den Keller und entdecken die Leichen von Abel und Szulski

h)Alle verlassen schweigend das Haus
i)Gespräch Pfarrer-Schulze im Hause des Pfarrers
k)Gespräch Gendarm-Jeschke
l)Zitat einer Notiz des Kirchenbuches

Vereinbarung,unter dem Birnbaum zu graben
Gespräch Abel-Justizrat
Gendarm erscheint mit einem Spaten
Abel und Gendarm gehen in den Garten,um zu graben
Justizrat verhört Male
Justizrat geht ebenfalls in den Garten

Ge or ch Ede-Male,w hre.d sie die Vorg nge im Garten beobachten
Auftreten Ursels;Unterbrechung des Gespr ches Ede-Male
Selbstgespräch Ursels

----------Zeitsprung

Justizrat,Schulze,Abel,Ursel sitzen beieinander und erzählen von dem toten Soldaten unter dem Birnbaum
Ursel verläßt den Raum
Abels Bericht über die vergrabenen Speckseiten

10.Wohnküche der Jeschke
Gespräch Gendarm-Jeschke-Line über die Folgen der Untersuchung

11.Amtszimmer des Bürgermeisters
Gespräch Wachtmeister-Schulze über die Verleumdungen,die der Gendarm Abel zufügt
Gendarm erhält eine Rüge
Schulzes Beschluß,zwei Offiziere bei Abel einzuquartieren

12.Wohnzimmer des Hradschek
Gespräch Ursel-Abel-Baumeister
Baumeister berichtet,daß er Ede in den Keller schickte
Gespräch Ede-Abel über den von Ede im Keller gefundenen Knopf
Gespräch Baumeister-Abel

13.Laden
Gespräch Ede-Jeschke über den Umbau des Hauses
Edes Bericht von dem gefundenen Knopf

14.Wirtsstube
Geplauder Offiziere-Ursel
Abel erscheint mit Getränken
Ursel singt Lieder vor
Schwächeanfall Ursels
Gendarm bittet die Offiziere ins Dorf
Offiziere ab
Gespräch Abel Ursel
Erneuter Ohnmachtsanfall Ursels aufgrund der geöffneten Falltüre
Abel ruft Male,um die Falltüre zu schließen

Gespräch Abel-Line,in dem Abel versucht,sich Line zu nähern

Lines Bericht über Jeschke, die in der Tatnacht im Keller Licht gesehen haben will
Erneuter Versuch Abels sich Line zu nähern
Abels Beschluß,Szulski aus dem Keller zu schaffen

15.Wirtsstube bei Hradschek
Schulze,Quass,Mietzel:Unterhaltung über das Ausbleiben Abels
Rückkunft Abels von der Beerdigung seiner Frau
Abels Kundgabe seiner Absicht,nach Berlin zu ziehen
Nach einigen Auseinandersetzung begibt sich Abel zu den Anwesenden
Abel fordert Ede auf,Wein zu holen
Ede weigert sich,in den Keller zu gehen
Abels Empörung über Ede
Abel geht selbst in den Keller
Die Männer folgen ihm

16.Der Weinkeller
Abels Selbstgespräche im Weinkeller
Mietzel erschreckt Abel
Abel stolpert,will sich an einem Faß festhalten,dieses überrollt ihn

Im Gegensatz zu der Fernsehbearbeitung des "Schach von Wuthenow" ist in "Unterm Birnbaum" weder in der Fassung von Hugo Hartung noch in der von Herbert Reinecker ein Erzähler eingeführt, der den Verlauf der Handlung bestimmen und nach Belieben eingreifen kann, um Passagen zu verbinden oder voneinander abzuheben. Insofern hält sich auch zumindest die erste Fassung stark an den Ablauf des Romangeschehens. Kleinere Umstellungen, wie etwa das Gespräch mit dem Baumeister Buggenhagen, (vgl. Tabelle: Roman Kapitel 13d, Fernsehspiel 36a) in dem er mit Hradschek über den Umbau des Hauses verhandelt, fallen hierbei wenig ins Gewicht, ebenso der Wegfall kleinerer Ereignisse, etwa das eines Manövers (Kapitel 13), welches jedoch in der zweiten Fernsehfassung übermäßig ausgebaut übernommen wird (14), oder Hradscheks Versuch, durch das Spielen in der Lotterie sein Glück zu machen (Kapitel 2).

Gravierender allerdings macht sich die starke Kürzung der Jeschkehandlung bemerkbar, wie auch der völlige Wegfall der Teile des Romans, die Abel Hradscheks Verhaltensweisen nach dem Tode seiner Frau Ursel charakterisieren. Es geht aus dem Vergleich deutlich hervor, daß insbesondere gegen Ende der Handlung in der ersten Fassung die Kürzungen zunehmen.

Der Grund dieser Eingriffe findet sich darin, daß wir es hier mit einem Kriminalroman zu tun haben. Was von oben genannten Fernsehtheoretikern gefordert wurde[104], hat hier seinen Sinn. Die Kürzungen bei der Fernsehfassung dienen dazu,

---

104) Vgl. insbesondere die oben genannten Arbeiten von Saad Elghazali, Bernt Rhotert und Günter Kaltofen.

den Handlungsablauf auf die Lösung des Falles hin voranzutreiben, deshalb auch die von allem Rankenwerk befreite Schlußpartie des Fernsehspieles. Im Interesse der Spannung wurde hier auf jegliche erklärenden und analysierenden Momente verzichtet und die schon im Roman stark auf die dramatische Handlung konzentrierte Erzählweise verschärft. Es handelt sich aber hierbei nur um e i n e Stilform des Kriminalstückes, jedoch nicht um d i e j e n i g e des Fernsehspieles überhaupt.

Wenn auch in dieser Fernsehbearbeitung des Fontaneschen Romans kein Erzähler vorkommt und die Handlung dramatisch gespannt ist, so handelt es sich aber dennoch nicht um Dramatisierung der Romanvorlage, d.h. um eine Bearbeitung, die vom Text her ohne weiteres auf dem Theater aufgeführt werden könnte. Vielmehr erhält in dieser Fernsehfassung die K a m e r a die Funktion, die über die reine Übertragung eines Geschehens hinausweist. Allein schon die hohe Anzahl der Bilder - es sind 64, also ca. die doppelte Anzahl derjenigen des "Schach von Wuthenow" - weist auf eine überragende Aufgabe des visuellen Geschehens im Verhältnis etwa zu dem gesprochenen Wort. Wie weit sich hierin eine bestimmte "Erzählhaltung" verkörpert, die auf den Handlungsablauf konzentrierend und spannungsfördernd wirkt, soll folgende Passage zeigen:

> 8. Bild (MAZ)[105]
> Wohnzimmer. Innen. Tag.
> Groß: Aus der Blende taucht das entsetzte Gesicht FRAU HRADSCHEKS auf. Sie steht, sichtlich beim Putz gestört, halbumgewendet vor dem Spiegel und blickt auf HRADSCHEK, der aber nicht zu sehen ist.

---

105) Unterm Birnbaum, nach einer Novelle von Theodor Fontane, Drehbuch WDR, S.18

FRAU HRADSCHEK: Nein!
Groß: HRADSCHEK sieht sie stumm an.
Groß: FRAU HRADSCHEK will etwas sagen, bringt aber vor Erregung nichts über die Lippen als ein tonloses:
FRAU HRADSCHEK: Nein.
Groß mit Schwenk: HRADSCHEK sieht sie noch einen Augenblick an, nimmt sie dann bei der Hand und sagt:
HRADSCHEK: Komm!
Er führt sie zu der Tür, die vom Büro in den Garten führt und geht mit ihr hinaus

Die kurze Szene beginnt mit einer Blende, die in diesem Fall die Funktion übernimmt, in ein sich vollziehendes Geschehen einzublenden. Auch hier wird also eine Auswahl des Zu-Übertragenden gegeben. Allerdings nicht, wie im Fernsehspiel "Robinson Crusoe", in der Weise des freien Wählens aus einer Anzahl von möglichen Abenteuern, sondern als dramatisches Mittel. Die Szene beginnt erst in dem Augenblick, in dem die eigentliche Unterhaltung zwischen den beiden handelnden Personen schon vorbei ist. Was Darstellung findet, sind lediglich die Ausläufer des Gespräches. Der Zuschauer kann und darf an dieser Stelle der Entwicklung noch nicht eindeutig wissen, welchen Plan Hradschek seiner Frau in diesem Gespräch unterbreitet hat. Das kann, wie im Roman und auch in der anderen Fernsehfassung, dadurch geschehen, daß das Gespräch selbst nur in Andeutungen verläuft. In diesem Fall aber unterscheidet es sich in nichts von einem normalen Bühnengeschehen. Es kann aber auch, wie in der zitierten Stelle, die Andeutung in einer nur ausschnittsweisen Übertragung eines offensichtlich längeren Geschehens bestehen. So entsteht der Eindruck, als komme das übertragende Medium Fernsehen zu spät und habe gerade den wichtigsten Teil des Gespräches verpaßt. Hierdurch jedoch vollzieht sich etwas, das als 'Kameraerzählung' verstanden werden kann.

Gerade das Beispiel dieser Umarbeitung des Romans von Fontane zeigt deutlich, von welcher Bedeutung die Funktion der Kamera sein kann. Denn ihr muß es keineswegs unbedingt obliegen, kontinuierlich eine dargestellte Handlung aufzuzeichnen, wie dies etwa bei der Übertragung eines Schauspiels geschieht. Vielmehr erlaubt die Tatsache, daß es sich beim Fernsehen um ein Medium handelt, also stets um eine mittelbare Darstellung, daß dieses Medium durch Auswahl, ähnlich wie ein Erzähler, eine strukturierende Funktion für das Geschehen übernimmt.

Diesen Unterschied des Fernsehspieles zu einem Bühnenstück gilt es im folgenden noch mehr herauszuarbeiten, und zwar soll dies an einer einem Theaterstück nah verwandten Fernsehfassung dieses Romans von Theodor Fontane durchgeführt werden.

Fernsehfassung und Bühnenbearbeitung

Ganz anders als die Fernsehfassung des Fontaneschen Romans von Herbert Reinecker verhält sich die zweite Umarbeitung von Hugo Hartung. Im Gegensatz zur ersten Fassung bildet sie eine weitgehende Uminterpretation des Romans. Das zeigt schon die Tabelle, in der es an vielen Stellen notwendig war, durch einen senkrechten Strich anzudeuten, daß keine, und durch einen senkrechten, unterbrochenen Strich, daß bloß vage Beziehungen zur Prosavorlage bestehen. Auf diese Weise wird ein Vergleich des Handlungsablaufes, der Umstellungen und Kürzungen fast unmöglich.

Aber dennoch ist diese Fernsehfassung insofern interessant, als sie dem sehr nahe kommt, womit heute noch der größte Teil des Fernsehpro-

gramms bestritten wird, dem Schauspiel. Dies zeigt deutlich ein Blick in den Drehbuchtext, da, ausgenommen der Regieanweisungen für die Aufnahme des Titels, nur äußerst spärliche Anweisungen für die Kamera vorhanden sind, lediglich nach den einzelnen Szenen - und hier ist es sinnvoll von Szenen zu sprechen - Bemerkungen wie: Aufblenden, Abblenden, Schnitt usw. Alle übrigen Anweisungen des Drehbuches beziehen sich auf die Darstellung der Personen. Vor allen Dingen aber ist die Länge der einzelnen Fernsehszenen stets an die Länge der Handlungseinheit gebunden und nicht, wie in dem oben genannten Beispiel der ersten Fassung, auf einen auswählende Funktion der Bildübertragung zurückzuführen.

So beginnt z.B. die erste Szene dieses Spiels wie der Anfang eines Theaterstückes mit dem Auftreten der handelnden Personen in das bis dahin leere Szenarium eines kleinen Dorfladens. Die gleiche Szene endet ebenfalls mit dem Verlassen aller Beteiligten dieses Spielortes. Ferner ist der Handlungsablauf streng chronologisch aufgebaut, d.h. nirgends wird durch eine Umstellung der Geschehnisse die Geradlinigkeit des Handlungsablaufes unterbrochen. Größere Zeitsprünge liegen in der Regel nur zwischen zwei Szenen. Der Wechsel von einem Ort der Handlung zum nächsten ist ja auch beim Bühnenstück der einzige Punkt, an dem - da die Darstellung unterbrochen ist - Zeitsprünge möglich sind. Allein an zwei Stellen der Fernsehbearbeitung (vgl. Tabelle, Szene 9, Wohnzimmer der Frau Hradschek) finden sich auch Zeitsprünge innerhalb einer Szene vor, wodurch auch hier schon, wenn auch ganz vereinzelt, ein gewisser Gestaltungswille bei der Übertragung des Spiels sich kundtut. Ansonsten jedoch bestehen vom Text

her keine wesentlichen Unterschiede zu einem Schauspiel[106]. Hier wie dort ist jegliches Erzählmoment (abgesehen von den genannten Zeitsprüngen) ausgeschaltet.

Dennoch aber wäre es verfehlt, diesem Fernsehspiel oder dieser Fernsehfassung Hugo Hartungs von "Unterm Birnbaum" jeglichen Fernsehspielcharakter abzusprechen, selbst wenn das Drehbuch noch so sehr einem Dramentext ähnelt. Ganz entschieden ist hier zu betonen, daß selbst wenn vom Drehbuch her die Aufgabe der Kamera auf ein Minimum beschränkt ist, ja, selbst wenn ein reiner Dramentext als Vorlage für einen Fernsehtext dient, der Kamera in dem fertigen Fernsehspiel eine Bedeutung zukommt, nämlich aufgrund der Tatsache, daß sie abwechselnd verschiedene Personen oder Gegenstände in verschiedenen Einstellungen zeigt und auf diese Weise notwendige Akzente setzt. Das Prinzip der A u s w a h l bleibt auch hier gewahrt, nur kommt ihm eine geringere Bedeutung zu, als in anderen Fernsehspielen.

Die meisten Fernsehfassungen von Erzählwerken, welche mir zur Verfügung standen, verfallen nicht in den Fehler einer Bühnenbearbeitung der Vorlagen. In vielen Fällen wird daher der Handlungsablauf gar nicht oder kaum geändert: z.B. "Die Schatzinsel"; eine große Anderung war eine einzige Stelle, die Umsetzung

106) Erzähler auf der Bühne, z.B. bei Th. Wilder oder erzählende Transparente bei Brecht bezeichne ich nicht als Erzählmoment, da diese auf der gleichen Spielebene sich vollziehen wie die anderen Teile des Theaterstückes. Erzählmoment besagt: Ein Moment, das einen bestimmten Gesichtswinkel w i e d e r gibt.

einer Briefstelle in Dialog.[107] Hierdurch ergibt sich, daß aufgrund des im Fernsehspiel nun notwendigen Zusammentreffens des Briefeschreibers und des Empfängers dieses Geschehen an einer entsprechend späteren Stelle stehen muß als der Brief im Roman.

Allein schon aus dem groben Gliederungsprinzip von Fernsehspiel und Roman wird die strukturelle Gleichheit in allen anderen Fällen andeutend sichtbar. Zwar besteht das Fernsehspiel aus 4 Teilen und der Roman aus 6 Büchern, doch entsprechen Buch I und II völlig den Teilen I und II. Teil III des Fernsehspieles setzt sich zusammen aus Buch III, IV und dem 1. Kapitel des 5. Romanbuches. Der Rest, Buch V und VI entsprechen Teil IV. Daß das 1. Kapitel von Buch V (Kapitel 22) noch in Teil III genommen wurde, ist einzig und allein dadurch zu erklären, daß am Ende des Fortsetzungsteils die Spannung gehoben werden soll - wie dies etwa auch in Fortsetzungsreihen von Illustrierten geschieht -,

---

107) Gleichfalls an ein Theaterstück erinnert der Aufbau des Fernsehspieles "Stalingrad". Das Stück ist in 16 Bilder aufgeteilt, die allerdings mit der epischen Vorlage wenig gemein haben (vgl.S.35ff). Zweifelsohne stellen auch diese Bilder eine gewisse Auswahl der im Roman erzählten Gesamthandlung dar, doch ist diese Auswahl keineswegs als fernsehtypisch anzusprechen. Denn die aussuchende Funktion der Kamera wird überhaupt nicht in Anspruch genommen. Vielmehr reiht sich Bild an Bild, wie sich im Theater Szenenbild an Szenenbild reiht. Der Handlungsablauf dieses Fernsehspieles ist nicht kontinuierlich, sondern vollzieht sich in Sprüngen. Eine Theaterbearbeitung dieses Fernsehspieles wäre o h n e Änderungen möglich.

um den Zuschauer in eine spannende Erwartung des nächsten Teiles zu bringen. Die Gleichheit im Handlungsablauf zwischen Fernsehspiel und Vorlage tritt noch in einem anderen Punkt deutlich zutage: Im Roman wechselt an einer Stelle der Erzähler: Während der Roman im Ganzen von dem Helden der Geschichte Jim erzählt wird, indem dieser als fiktiver Autor fungiert, werden Kapitel 16, 17 und 18[108] von dessen Freund Dr. Livesey wiedergegeben. Genau das Gleiche geschieht im Fernsehspiel; auch hier wechselt der Erzähler, allerdings mit der kleinen Veränderung, daß die Erzählpassage des Dr. Livesey im Verhältnis zur Romanvorlage etwas gekürzt, jedoch nicht weggelassen ist. Die an dieser Stelle weggelassene Erzählpassage[109] findet sich kurz danach[110] als Erzählung Jims wieder. Wesentliche Abweichungen von dem Handlungsverlauf der Vorlage sind also nicht zu verzeichnen.

Gleiches läßt sich von dem Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle: "Der Schmied seines Glückes" sagen. Neben dem Ausfall der Oliva-Handlung[111] ist auch hier nur eine einzige Umstellung vorgenommen worden. Wiederum handelt es sich um die Übernahme eines schriftlichen Dokumentes. Es betrifft die Stelle der Erzählung, an der der Glücksschmied John Kabys und der alte Herr Litumlei beschließen, gemeinsam eine Familienchronik zu erphantasieren.[112] Die schriftlichen Passagen der Chronik sind in

---

108) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.117-135
109) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.132-135
110) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.136
111) Gottfried Keller, a.a.O., S.64ff
112) Gottfried Keller, a.a.O., S.80ff

diesem Punkt der Erzählung für eine wörtliche Übernahme ins Fernsehspiel zu langatmig. Dennoch werden sie in der Fernsehfassung nicht völlig gestrichen. Vielmehr hilft sich der Bearbeiter dadurch, daß er den Text der beiden Entwürfe des "Familiendokumentes" zerstückelt und ineinander verschachtelt, d.h. die Kamera wechselt häufig den Standpunkt, um abwechselnd kurz Sentenzen des Kabys'schen und des Litumlei'schen Entwurfs von den Verfassern vorlesen zu lassen. Diese auflockernde Verzahnung zweier in der Erzählung getrennten Passagen erweist sich als e i n z i g e Abweichung von dem Handlungsverlauf der Erzählvorlage.

Ebenfalls das Fernsehspiel "Thérèse Raquin" nach Zola: Es hält sich trotz der zahlreichen Straffungen und Kürzungen im Ablauf der Handlung genau an das Erzählerbild. Umstellungen oder sonstige Veränderungen der Struktur finden sich nicht.

Doch auch Fernsehspiele, die in ihrem Handlungsablauf stark von der Vorlage abweichen, müssen nicht notwendigerweise die Form eines Bühnenstückes annehmen. Ein gutes Beispiel hierfür bietet die Bearbeitung von Geißlers Roman "Anfrage". Folgender Vergleich zeigt auf, aus welchen Teilen des Romans die Handlungen der einzelnen Bilder stammen; Bilder allerdings hier anders verstanden als die an ein Bühnenbild gebundenen Bilder der Fernsehfassung "Stalingrad". Bilder bedeuten in diesem Falle Sinnabschnitte[113], die in diesem Fernsehspiel auch teilweise durch Titel angekündigt sind. So

---

113) Über den Begriff des "Bildes" im Fernsehen vgl. Teil II, die Umsetzung des Erzählvorganges in visuelles Geschehen.

beinhaltet etwa das zweite B i l d eine Anzahl von verschiedenen "Bildern", wenn hier etwa die Regieanweisungen heißen: "SCHNITT-BILD. Film, Archiv, teils tönend, teils stumm, je nach Art des gefundenen Materials."[114]

Bilder des Fernseh-spieles	Entsprechungen im Roman[115]
1.	S.6; S.176
2.	fehlt im Roman; im Fernsehspiel Erklärung des Begriffes "Anfrage"
3.	S.7ff
4.	S.144ff
5.	S.19ff
6.	S.54ff
7.	S.75f
8.	Szene fehlt, doch einzelne Sätze des Romans übernommen; S.49; S.7
9.	S.23ff
10.	S.80
11.	S.80ff
12.	S.84ff
13.	S.90ff
14.	fehlt im Roman
15.	Szene fehlt im Roman; Fernsehspieldialog jedoch Übernahme einer im Roman von anderen Personen geführten Unterhaltung; S.136
16.	lediglich eine Bildeinstellung entspricht dem Roman; S.136f
17.	S.137
18.	S.147ff
19.	S.162ff
20.	nicht wörtlich im Roman, entspricht S.165
21.	Szene fehlt im Roman; Sprechpassagen sind Reproduktionen früherer Aussagen, also auch im Roman vorhanden
22.	S.176
23.	S.176f

114) Anfrage von Christian Geißler, Drehbuch,NDR,S.5
115) Die Seitenangaben beziehen sich auf die im Anhang zitierte Ausgabe

Das einzige, was bei der Umarbeitung im Handlungsablauf an gleicher Stelle stehen geblieben ist, ist der Rahmen des Romans (Bild 1 und 23), die übrigen Bilder sind verschieden von der Vorlage angeordnet, was nicht ausschließt, daß einmal zwei oder drei Bilder in der ursprünglichen Reihenfolge sich vorfinden (z.B.Bild 11, 12, 13). Die Umstellung hat vor allen Dingen zur Folge, daß die im Fernsehspiel dargestellte Zeit sich über sieben Tage erstreckt, die des Romans jedoch über einen weitaus größeren Zeitraum. Man kann hierin eine Dramatisierung des Stoffes erblicken, jedoch dies nur in der Bedeutung von Spannungssteigerung, nicht aber verstanden als Theaterbearbeitung. Im Gegenteil, das Fernsehspiel ist ganz eindeutig darauf angelegt, als Erzählvorgang gedeutet zu werden. Denn nicht nur, daß ein Erzähler durch die Handlung führt und einzelne Bilder einleitet, sondern es ist eine Verbindung auch insofern vorgenommen, daß die übernommenen Teile des in der Er-Form erzählten Romans im Fernsehspiel in der Ich-Form dargeboten werden. Der Held des Romans "Otto Köhler" tritt als Erzähler des Fernsehspiels auf und berichtet von seinen Erlebnissen, wobei die Folge der Darstellung der einzelnen Ereignisse ganz in das Belieben des Erzählers gestellt ist. Das auf dem Bild sichtbare Geschehen erweist sich als abhängig von dem personalen Erzähler.

Zusammenfassung

Aus dem Gesagten ergeben sich für das Fernsehen im wesentlichen drei Darstellungsweisen eines Handlungsablaufes:

1. Die einfache, technische Übertragung eines Geschehens, wie sie sich in der Fassung von Fontanes "Unterm Birnbaum" durch Hugo Hartung und der Bearbeitung von Plieviers Roman "Stalingrad" durch Klaus Hubalek widerspiegelt. (Es ist die Weise, die heute noch am häufigsten praktiziert wird, vor allen Dingen deshalb, weil die meisten Fernsehspiele Dramentexte zur Vorlage haben.)

2. Die selektierende, technische Übertragung eines Geschehens, wie sie sich in der ersten Fassung von Fontanes Kriminalroman durch Herbert Reinecker darstellt. Sie beruht darauf, durch die Art der Auswahl der sichtbaren Vorgänge eine bestimmte Haltung des Zuschauers zum Geschehen zu erzeugen, also den Übertragungscharakter des Fernsehens selbst mit in das Spiel einzubeziehen.

3. Die personale, berichtende Übertragung eines Geschehens, Als Beispiele hierfür dienten Defoes "Robinson Crusoe", Stevensons "Schatzinsel" und Geißlers "Anfrage" in der Form des Ich-Berichtes und Fontanes "Schach von Wuthenow" in der Form des Berichtes in der dritten Person; dort gleich in zweifacher Weise, sowohl als Bericht eines anonymen Erzählers, als auch von personalen Erzählern.

Die quantitativen Veränderungen der gesprochenen Passagen.

Wie in einer Arbeit von Helmut Krapp über das "Widerspiel von Bild und Sprache" im Fernsehen allgemein, nicht nur im Fernsehspiel, herausgestellt wird, scheint generell hier den sprachlichen Phänomenen ein großes Gewicht beigelegt zu sein[116]. Das äußert sich dann darin, daß z.B. bei Übertragungen aller Art (Sport, Empfänge etc.) stets der Redefluß eines Kommentators dem Geschehen unterlegt ist. Unterlegt besagt, daß oft selbst dann, wenn gezeigte Vorgänge, wie etwa bei einem Fußballspiel, von selbst verständlich sind, dennoch eine zusätzliche, oft rein persönliche Stellungnahme des Kommentators erwünscht ist.

---

116) Helmut Krapp, Widerspiel von Bild und Sprache, in: Sprache im technischen Zeitalter. Krapp sieht die Dominanz des Dialoges gegenüber dem "Bild" im Fernsehspiel durch die Art und Weise der Produktionsmethode bedingt. Er grenzt sie gegenüber der des Films folgendermaßen ab: "Daß dieses Bild, im Gegensatz zum Film, ein Spiel nicht zu inaugurieren vermag, nicht dessen allererstes Element sein kann, hat mit der Produktionsmethode zu tun, in der es entsteht. Das Filmbild wird technisch verfertigt, jede Einstellung einzeln und nach Kalkül. Das Fernsehbild entsteht "spontan", anhand des vorgegebenen und konsistenten Spiels. Deshalb ist die Bedingung seiner Ausdruckskraft die optische Substanz des Dialogs, welche die Schönheit der Sequenz zwangsläufig nach sich zieht, nicht umgekehrt. Deshalb ist ein Fernsehspiel, dessen Dialoge auf die Mitteilung von Tatsachen zusammenschrumpfen, ein Machwerk zwar nach dramaturgischen Regeln, aber - wieviel schöne Bilder es auch vorschreibt - ohne optische Kraft. Deshalb sind die Beispiele, die am ehesten vermuten lassen, daß im Fernsehen auch Kunst entstehen könne, Inszenierungen von Bühnenstücken und Erzählungen, die für eine Übertragung taugen. Deshalb ist das Kriterium eines Fernsehspiels seine Sprache, nicht seine Fotografie." (S.129)

Auf das gleiche Phänomen einer primären Stellung des Wortes deuten ebenfalls die große Anzahl der Diskussionssendungen, die das deutsche Fernsehen jährlich ausstrahlt. Hier überwiegt der sprachliche Teil den Bildteil dermaßen in Hinsicht der Aussage, daß oft auf das visuelle Element durchaus verzichtet werden könnte.

Allerdings, hier gilt es zu unterscheiden: im ersten Fall, bei der Kommentierung eines Fernsehgeschehens, handelt es sich um ein sprachliches Geschehen, welches jenseits der Bildebene sich vollzieht, im zweiten Fall hingegen um das gesprochene Wort von im Bild festgehaltenen Personen. Es ist dies eine Unterscheidung, die auch für das Fernsehs p i e l eine Geltung beanspruchen kann. Denn auch im Fernsehspiel nimmt, gleich wie im Fernsehprogramm allgemein, das gesprochene Wort eine dominierende Stellung ein. Längere Bildfolgen ohne "Ton" finden sich nur ganz selten. In den mir zu meiner Arbeit zur Verfügung stehenden Texten fanden sich überhaupt keine derartigen Passagen.

Der Dialog in Erzählwerk und Fernsehspiel

Wenn dem gesprochenen Wort im Fernsehen eine große Bedeutung zukommt, so kann leicht erschlossen werden, welche Erzählwerke gerne für die Umarbeitung in Fernsehspiele ausgewählt werden. Es sind in der Hauptsache diejenigen, in denen schon der Dialog einen wesentlichen Raum des ganzen Werkes einnimmt, so daß dieser dann bei der Umarbeitung weitgehend übernommen werden kann. Hierin liegt sicherlich ein Grund dafür, daß gerade die Werke von Fontane und Tschechow relativ häufig als Vorlage für Fernsehspiele gedient haben. Denn in ihnen kommt dem

Dialog eine gewisse vorrangige Stellung zu.

Gerade Fontane betont immer wieder, daß seine Fähigkeiten auf dem Gebiet der künstlerischen Gestaltung von Unterhaltungen liegt, so etwa in dem Brief an seine Tochter Mete vom 24. August 1882: "'Wie soll man die Menschen sprechen lassen?' Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt, und daß ich auch die Besten (unter den Lebenden die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin - auch darin meine französische Abstammung verratend - im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht."

Dialogisierung heißt also nicht Dramatisierung eines Stoffes. Wie die Romane von Fontane beweisen, läßt sich der Dialog als legitimes erzählerisches Mittel verstehen. Wenn also im folgenden immer wieder auf eine gewisse Vorrangstellung des Dialoges im Fernsehspiel gegenüber einem reinen Erzähltext oder einer reinen Bildfolge hingewiesen werden muß, so darf dies jedoch keineswegs dahingehend gedeutet werden, daß Fernsehspiel und Drama, eben aufgrund ihrer dialogischen Struktur, nahe verwandt seien.

Daß der Dialog für das Fernsehspiel von großer Bedeutung ist, verdeutlicht folgender zahlenmäßiger Vergleich, der an mehreren Beispielen von zu Fernsehspielen umgearbeiteten Erzählungen das Verhältnis von erzähltem Text und Dialogtext veranschaulicht. Die Prozentzahl gibt den Anteil des Dialogtextes zum Gesamttext an:

1.	Tschechow: Das schwedische Zündholz	74 %	
2.	Fontane: Stine	67 %	
3.	Tschechow: Das Duell	62 %	
4.	Tschechow: Nacht der Schrecken	62 %	E
5.	Fontane: Schach von Wuthenow	60 %	
6.	Scholz: Am grünen Strand der Spree	60 %	
7.	Fontane: Irrungen - Wirrungen	55 %	
8.	Geißler: Anfrage	55 %	E
9.	Cronin: Hinter diesen Mauern	49 %	
10.	Schneider: Elisabeth Tarakanow	48 %	
11.	Fontane: Unterm Birnbaum	41 %	
12.	Bergengruen: Der Großtyrann und das Gericht	39 %	
13.	Stevenson: Die Schatzinsel	37 %	E
	" " " Teil I	29 %	E
	" " " Teil II	64 %	E
	" " " Teil III	29 %	E
	" " " Teil IV	33 %	E
14.	Ljesskow: Der Wachtposten	24 %	E
15.	Plievier: Stalingrad	21 %	
16.	Keller: Kleider machen Leute	19 %	
17.	Melville: Bartleby	18 %	E
18.	Schnitzler: Frau Berta Garlan	17 %	E
19.	Keller: Der Schmied seines Glückes	15 %	E
20.	Dreyer: Altersschwach	6 %	
21.	Bergengruen: Das Tempelchen	5 %	E
22.	Defoe: Robinson Crusoe	weniger als 1 %	E

Der verhältnismäßig hohe Prozentsatz an Dialogpartien in den meisten Erzählwerken erlaubt jedoch noch nicht den Schluß auf eine Bedeutsamkeit dieses Faktums für die Umarbeitung in Fernsehspiele. Erst wenn nachgewiesen werden kann, daß diese Dialogpartien auch wenigstens zum größten Teil in Fernsehspiele übernommen werden, darf dies als ein charakteristischer Zug gewertet

werden[117].

Ein Vergleich der Dialogpartien der Fernsehspiele mit denen der Erzählungen führt nun zu dem überraschenden Ergebnis einer Identität beider in den meisten Fällen. Das gilt nicht nur für die Erzählvorlagen mit ganz hohen Prozentsätzen an Dialogpartien (z.B.Geißlers "Anfrage" und Scholz' "Am grünen Strand der Spree", bei denen die zahlreichen Dialoge in den meisten Fällen ohne jede Änderung oder mit ganz minimalen Kürzungen oder Erweiterungen übernommen sind), sondern auch für die mit mittleren Prozentsätzen.

So bildet etwa die Umarbeitung von Stevensons "Die Schatzinsel" nicht nur im Handlungsablauf eine starke Anlehnung an die Romanvorlage, sondern auch in Hinsicht der Übernahme des Dialoges. Bis auf kleine Abänderungen und Umstellungen oder Auflockerungen[118], deren gravierendste die Umsetzung eines Briefes in Dialog darstellt[119], hält sich die Fernsehfassung weitgehend sklavisch an den Dialog des Romans. Nicht allzu häufig werden daher Erzählpartien in Dialogform umgearbeitet. Ein Beispiel für eine derartige Umarbeitung ist die Stelle, an der Jim und seine Mutter die Schatzkiste des Kapitäns entdecken und die Mutter nur soviel aus dieser herausnehmen will, wie ihr der Kapitän schuldig ist.

---

117) Zu bemerken ist allerdings noch, daß mir von Fontanes "Irrungen-Wirrungen" und Tschechows "Das schwedische Zündholz" keine Fernsehfassungen zur Verfügung standen, da die Unterlagen bei der Rundfunkanstalt nicht mehr vorhanden waren. Aber auch hier spricht der hohe Prozentsatz an Dialogtext im Verhältnis zum Gesamttext für eine der Fernsehbearbeitung günstige Erzählvorlage.

118) Vgl. Robert Louis Stevenson, a.a.O., z.B. S.204f und S.207f

119) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.53ff

Roman:[120]
Trotz ihrer Angst wollte meine Mutter nicht einen Bruchteil mehr nehmen, als ihr zustand, aber halsstarrig sich auch nicht mit weniger begnügen. Es sei noch lange nicht sieben Uhr, sagte sie. Sie kannte ihr Recht und wollte es durchsetzen. Während sie sich noch mit mir stritt, hörten wir ziemlich weit entfernt vom Hügel her einen leisen Pfiff. Das war für uns beide genug und mehr als genug.

Fernsehspiel:[121]
J. MUTTER: (Ton) Bring mich doch nicht immer raus.
JIM: Mutter, nimm einfach das ganze Zeug und laß uns gehn.
J. MUTTER: Nicht einen Penny mehr als uns zukommt, Jim Hawkins.
JIM: Dann sei einfach zufrieden mit dem, was du schon abgezählt hast.
J. MUTTER: Nein! Auch nicht einen Penny weniger.
J. MUTTER: Wenn du jetzt nicht endlich den Mund hältst, werden wir nie damit fertig.
JIM: Mutter! ... die verriegelte Tür hat den blinden Kerl mißtrauisch gemacht ... Der ist jetzt losgegangen und holt die andern... Dann haben wir die ganze Bande auf'm Hals.

Einige weitere Belege hierfür finden sich im Roman auf den Seiten 56, 74, 125, 185, 253. Nicht zuletzt darf aber vergessen werden, daß das Fernsehspiel nicht allein von den Worten des jeweiligen Dialogs lebt, sondern auch - und dem ist keine geringe Bedeutung beizumessen - von den Worten des Erzählers. (In den mit E markierten Fernsehspielen findet sich ein Erzähler vor). Also nicht nur die D i a l o g p a r t i e n , sondern auch die E r z ä h l p a r t i e n sind ins Fernsehspiel weitgehend übernommen, und zwar nicht bloß sporadisch, vielmehr über weite Strecken. Das wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt,

120) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.36
121) Die Schatzinsel, Fernsehspiel in vier Teilen, Dialogliste, ZDF, 1. Teil, S.28

daß im ersten Teil dieses Fernsehspieles 13 % des gesamten Sprechtextes Erzählung, im zweiten Teil 16 % und im dritten 15 % ist.[122]

Auch das Fernsehspiel "Elisabeth Tarakanow" nach der Erzählung von Reinhold Schneider übernimmt große Teile der Dialogpassagen der Erzählung. Zudem findet es sich hier mehrere Male, daß indirekte Rede der Vorlage mit einigen Veränderungen in direkte des Fernsehspieles umgesetzt wird. Ein Beispiel für viele mag genügen:

Erzählung:[123]
Indem er seine Blicke, um seine Worte gewissermaßen zu unterstreichen, leicht über die Einrichtungsgegenstände gleiten ließ, bat er, ihm ein Wort zugute zu halten. Der Admiral sei es gewohnt, sich in einer reichen Bewegung zu bewegen; wenn die Fürstin, ehe sie den Besuch empfinge, seine, des Adjutanten Dienste, in Anspruch nehmen wolle, würde er sehr glücklich sein. Elisabeth errötete leicht...

Fernsehfassung:[124]
Elisabeth ist unter die Landkarte mit der Krone getreten.

Uschakow (off):
Ich habe die Order, der Fürstin Tarakanow den Besuch des Admirals Alexey Orlow anzumelden.

Elisabeth und Uschakow im Bild, Anna im Hintergrund. Uschakow ist erregt, fast verwirrt, während Elisabeth ihn ruhig ansieht.

(Uschakow:)
Erlauben Sie mir.- ich wage es, Ihnen nochmals meine Dienste anzubieten. Doch ich will sie nicht aufdrängen. Fürstin,es stehen Diener bereit, einen jeden Befehl, der ihnen gegeben wird, auszuführen. Ich bitte, über sie zu verfügen.

Elisabeth nickt, eher um abzuweisen, als zu danken.

---

122) Für den vierten Teil des Fernsehspieles stand mir kein Erzähltext zur Verfügung. Die Erzählpassagen sind in diesem Manuskript gesondert von den Dialogpassagen gedruckt.

Schließlich existiert auch in diesem Fernsehspiel, das ansonsten ohne Erzähler auskommt, eine längere Erzählpassage der Vorlage[125]. Und zwar wird sie dadurch übernommen, daß eine Person des Fernsehspieles (Uschakow) diese erzählt.

Deutlich jedenfalls lassen die genannten Beispiele die Bedeutung des Dialoges der Vorlagen für die Bearbeitung zu Fernsehspielen hervortreten. Je höher der Prozentsatz des Dialogs in dem einen Fernsehspiel zugrundeliegenden Erzählwerk ist, desto einfacher läßt sich eine Fernsehfassung desselben herstellen. Denn dem Fernsehspielautor fällt nun nicht mehr die Aufgabe zu, selbst Dialoge erfinden und schreiben zu müssen; vielmehr hat er in Bezug auf die Dialogisierung lediglich zu entscheiden, ob er einen vorgegebenen Dialog ganz oder nur auszugsweise übernehmen soll.

Aber dennoch, wie die Tabelle auf S.102 veranschaulicht, finden sich neben der großen Zahl von Erzählvorlagen mit hohen Prozentsätzen an Dialogen auch mehrere Vorlagen, in denen der Dialog eine weniger bedeutsame Rolle spielt. Diesen muß sich nun unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Behandlung von dialogarmen Fernsehspielvorlagen

Starke Abweichungen von dem relativ hohen Prozentsatz des Dialoges in den genannten Erzählungen kommen den Fernsehspielen "Der Wachtposten", "Stalingrad", "Kleider machen Leute", "Bartleby",

---

123) Reinhold Schneider, Elisabeth Tarakanow, Wiesbaden 1959, S.27
124) Elisabeth Tarakanow. Ein Fernsehspiel nach der gleichnamigen Erzählung von Reinhold Schneider, Drehbuch,ZDF, S.43f
125) Reinhold Schneider, a.a.O., S.37ff

"Frau Berta Garlan", "Der Schmied seines Glückes", "Altersschwach" und "Das Tempelchen" zu, vor allem aber "Robinson Crusoe".

Was die Umarbeitung von Plieviers "Stalingrad" betrifft, so zeigt sich, daß zwar das Fernsehspiel von Klaus Hubalek mit dem Roman nur noch wenig zu tun hat, daß aber dennoch die Dialoge des Fernsehspieles fast ausschließlich dem Roman entnommen sind. Die Tabelle auf S. 36f, welche die Auswahl des Stoffes veranschaulicht, beinhaltet gleichzeitig die Verweise auf die wörtlich übernommenen Stellen. Was Hubalek bei seiner Umarbeitung machte, ist nicht nur die Kompilation des Stoffes aus den verschiedenen Teilen des Romans, sondern auch weitgehend eine der Dialogpartien. Der verhältnismäßig niedrige Anteil der Dialogpartien am Gesamttext widerspricht hier nicht den Erfordernissen einer Fernsehspielvorlage, da die gegenüber dem Roman stark gekürzte Fernsehfassung sich in der Hauptsache auf die Dialogpassagen des Romans stützt.

Weitaus schwieriger als bei "Stalingrad" ist eine enge Beziehung von Fernsehspieldialog mit dem der Erzählung bei dem Fernsehspiel "Ein Riß im Eis" nach Ljesskows "Der Wachtposten" nachzuweisen, eben aufgrund der Tatsache, daß es sich hier bei dem Fernsehspiel nicht um eine Kürzung, sondern um eine starke Erweiterung der Vorlage handelt. Neben einigen Ausrufen, die selbstverständlich in dem Fernsehspiel wörtlich übernommen sind, existieren in der so kurzen Erzählung Ljesskows nur eine etwas längere[126] und zwei kleinere[127] Sprechpassagen. Alle drei

---

126) Nikolai Ljesskow, a.a.O., S.113f
127) Nikolai Ljesskow, a.a.O., beide auf S.113

scheinen, wenn auch in einen größeren Zusammenhang integriert, im Fernsehspiel übernommen zu sein. Mit Sicherheit jedoch kann dies nicht festgestellt werden, da nicht nur die Übersetzung der Erzählung vom Russischen ins Deutsche die Bestimmung einer wörtlichen Übernahme verwischt; hinzu kommt noch, daß die Fernsehfassung von Ronald Eyre auch nicht Deutsch ist und somit auch hier noch Variationen durch die Übersetzung eintreten konnten.

In einem wichtigen Punkt jedoch unterscheidet sich diese Fernsehfassung von der des Plievierschen Romanes. War die Übernahme von "Stalingrad" trotz des niedrigen Prozentsatzes an Dialog dadurch möglich, daß die Fernsehbearbeitung, den Stoff der Vorlage stark kürzend, ja verändernd, sich hauptsächlich auf die Übernahme der wenigen vorhandenen Dialoge stützt, so zeigt das Beispiel "Ein Riß im Eis", trotz aller Schwierigkeit, es mit der Vorlage zu vergleichen, daß auch Erzählpassagen übernommen werden können. D.h. die Umarbeitung einer Vorlage ist nicht unbedingt eine Dialogisierung derselben, vielmehr kann auch über weite Strecken der Erzähltext bestehen bleiben.

Die Übernahme von Erzählpassagen

Leichter als im Falle der Bearbeitung von Ljesskows "Der Wachtposten" ist die Verbindung von Fernsehspiel und Vorlage bei Sprechpartien in Bergengruens "Tempelchen", Melvilles "Bartleby" und Kellers "Der Schmied seines Glückes" zu belegen. In allen drei Fernsehspielen dominiert über weite Strecken der Sprechtext eines Erzählers, so daß, durch wörtliche Übernahme der Erzählpassagen selbst, der niedrige Anteil von Dialogstellen in der Vorlage wenig ins Gewicht

fällt. Zudem gilt für das Fernsehspiel "Tempelchen", daß der niedrige Prozentsatz in diesem Fall nicht die wirklichen Gegebenheiten widerspiegelt. Denn sowohl Erzählung als auch Fernsehspiel ereignen sich auf zwei Ebenen, die erste gebildet durch das Gespräch einer Großmutter mit ihrer Enkelin, die zweite durch eine Erzählung der Großmutter. Die Prozentzahl der wörtlichen Rede bezieht sich allein auf die Gespräche der zweiten Ebene. Mit gleichem Recht aber könnte die gesamte zweite Ebene als wörtliche Rede vom Standpunkt der ersten Ebene aus gesehen werden. Auf diese Weise ergäbe sich ein unverhältnismäßig hoher Prozentwert. In jedem Falle aber - und um das allein geht es hier - ist die Beziehung der Sprechpassagen in Fernsehspiel und Vorlage deutlich vorhanden.

Geradezu frappierend jedoch ist die Übernahme des Erzähltextes im Fernsehspiel nach Gottfried Kellers "Der Schmied seines Glückes". Obwohl nur verhältnismäßig wenige Dialoge in der Erzählung vorhanden sind, ist der größte Teil des Erzähl-Vorlagetextes im Fernsehspiel übernommen. Wie das geschieht, erhellt vor allen Dingen schon die Tatsache, daß im Fernsehspiel-Drehbuch 29 % des gesamten Sprechtextes ebenfalls Erzähltext sind. Diese Erzählpassagen sind meistens ohne Änderung und zudem mit Kürzungen aus der Erzählung Kellers übernommen und brechen nur dann ab, wenn das auf dem Fernsehschirm sichtbare Geschehen den Text der Erzählung eindeutig darstellt (vgl.auch S.169ff) Erzählpassagen werden nur selten und dann nur für wenige Augenblicke in Dialoge umgesetzt, so daß der Drehbuchtext fast kaum von dem Text der Erzählung abweicht. Ein typisches Beispiel

für eine solche Abweichung findet sich an der Stelle, an der der Held der Geschichte John Kabys nach seinen mißglückten Abenteuern in seine Heimatstadt Seldwyla zurückkehrt:

Erzählung:[128]
Ganz verstürmt reisete er allendlich nach seinem guten Seldwyla, wo er erst vor einigen Tagen gewesen war. Er setzte sich wieder in den Gasthof und zehrte einige Zeit nachdenklich von seiner Barschaft, und je mehr sie sich minderte, desto kleinlauter wurde er. Humoristisch gesellten sich die Seldwyler zu ihm, und als sie, da er nun zugänglicher geworden, sein Schicksal zu ziemlich erforscht hatten und ihn im Besitze seines abnehmenden kleinen Vermögens sahen, verkauften sie ihm eine kleine alte Nagelschmiede vor dem Thore, die gerade feil stand und, wie sie sagten, ihren Mann nährte.

Fernsehspiel:[129]
Landstraße.

John läuft durchnäßt in Richtung Seldwyla.

Erzähler:
Ganz verstürmt reiste er allendlich nach seinem guten Seldwyla, wo er erst vor einigen Tagen gewesen war ...

John sitzt in einem Winkel der Wirtsstube von den schadenfrohen Seldwylern umringt.

KABYS: (beendet kleinlaut seine Geschichte)
... so isch es gsi ...
so bin i wieder da ...

Die Seldwyler nicken und zeigen befriedigte Anteilnahme

PÜTSCHLI: (zu Kabys)
Und was jetzt?

John zuckt die Achseln

/Alle außer John lachen/

Erzähler:
Da er nun zugänglicher geworden war, und sie ihn im Besitze seines abnehmenden Vermögens sahen, verkauften sie ihm die kleine Nagelschmiede vor dem Tore...

---

128) Gottfried Keller, Der Schmied seines Glückes, a.a.O., S.95

129) Der Schmied seines Glückes. Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle, Bearbeitung Rüdiger von Schmeidel, NDR, Produktion: Montana-Film AG, Zürich, S.100 ff

John zählt Geld auf den Tisch. Böhni fertigt einen Kaufvertrag aus. Die andern Seldwyler assistieren.

Erzähler:
... die gerade feil stand und, wie sie sagten, ihren Mann ernährte ...

Im wesentlichen ist der Erzähltext der Vorlage auch im Fernsehspiel beibehalten. Nur der mittlere Teil ist als Erzählung gekürzt, dafür aber visuell und dialogisch dargestellt. Das kleinlaute Verhalten des John Kabys und das humoristische Gebahren der Seldwyler, wovon der mittlere Teil berichtet, kommt im Fernsehspiel in der Art und Weise der Dialogführung zum Ausdruck (Kabys beendet kleinlaut seine Geschichte. Alle außer John lachen). Dergestalt sind in diesem Fernsehspiel die meisten vom Drehbuchautor umgeschaffenen und somit über die Vorlage hinausgehenden Dialoge nichts anderes als kleine, auflockernde Transpositionen eines oder mehrerer Sätze des Erzähltextes in naheliegende, charakterisierende Gesprächspartien. In der Hauptsache jedoch bleibt der Erzähltext der Vorlage im Fernsehspiel bestehen.

Ansonsten kennzeichnet sich der Drehbuchtext noch dadurch, daß Stellen, die in der Vorlage sich in indirekter Rede vorfinden, im Fernsehspiel direkt gesprochen werden. Ein Beispiel hierfür beim ersten Zusammentreffen von John Kabys mit Adam Litumlei:

Erzählung: [130]
Doch fragte es mit immer noch unwirschem Stimmchen, wer er sei und was er wolle?

---

130) Gottfried Keller, Der Schmied seines Glückes, a.a.O., S.73

John räusperte sich und versetzte: er sei ein gewisser Kabys aus Seldwyla, und da er sich gerade auf Reisen befinde und hiesige Stadt passiere, so habe er nicht versäumen wollen, die Nachkommen einer Ahne seines Hauses aufzusuchen und zu begrüßen.

Fernsehfassung:[131]

LITUMLEI:
Ja, schon. Aber...wer sind Sie eigentlich? Und was wollen Sie überhaupt?

John verbeugt sich knapp.

KABYS:
Mein Name ist Kabys, John Kabys aus Seldwyla. Da ich mich gerade auf Reisen befinde und die hiesige Stadt passiere, habe ich nicht versäumen wollen, die Nachkommen einer Ahne meines Hauses aufzusuchen und zu begrüßen.

Diese Stellen mögen genügen, um auch für dieses Fernsehspiel die nahe Anlehnung der Sprechpassagen an die Vorlage zu belegen.

Schließlich gehört in diesen Zusammenhang noch die Betrachtung des Fernsehspieles nach Melvilles "Bartleby". Auch hier nimmt der Erzähler eine dominierende Stellung ein. Trotz der Abänderung ganzer Passagen - die Umsetzung eines in der Erzählung nur beiläufig genannten Geschehens in eine Dialogpartie wurde schon erwähnt (S.61f) - sind sehr viele Teile des Fernsehspieles, vielleicht sogar die meisten, wörtlich von der Erzählung übernommen. Ich gebe im folgenden mehrere Belegstellen hierfür, wobei jeweils die erste Zahl die Seitenangabe der Erzählung, die in Klammern gesetzten Zahlen die Nummern der Sprechpartie des Fernsehspieles bedeuten. Ausnahmsweise, da in diesem

---

131) Der Schmied seines Glückes. Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle, a.a.O., S.29

Dialogtext[132] die Sprechpassagen durchnumeriert sind, werden sie hier wiedergegeben, insbesondere deshalb, weil hierdurch auch deutlich wird, welche Teile der Erzählung sich auf entsprechende des Fernsehspieles beziehen:

Erzähltext S.25(1), 26(1), 27(1), 28(1), 29(38,39), 29(1), 35(202, 206, 207), 36(207, 209), 37(213, 214, 216), 42(261), 44(264), 46(266), 47(238, 239, 240), 49(285, 286), 50(298), 51(297), 54(275, 276, 277), 57(298), 59(359), 60(375, 376, 380), 61(385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396), 62(397, 398, 399, 401, 402, 408), 64(416, 417, 418, 419, 421, 422, 423f), 65(424, 425, 426, 427, 430, 431, 432, 433), 66(434, 475, 476, 477), ferner einige Belegstellen für Erzähltexte, die im Fernsehspiel in wörtliche Rede umgewandelt wurden: Erzähltext S. 29(5), 37(210, 211), 42(263), 49(280), 65(425). Dies mag genügen, auf die enge Beziehung der Sprechpassagen auch dieses Fernsehspieles zur Vorlage hinzuweisen.

Es zeigt sich also, daß, wenn auch die meisten Fernsehspielvorlagen durch einen hohen Prozentsatz an Dialogpartien gekennzeichnet sind, ebenfalls Erzählungen mit weniger Dialogen o h n e g r ö ß e r e Ä n d e r u n g e n zu Fernsehspielen umgearbeitet werden können. Dies ist möglich, da im Fernsehspiel durchaus ein Erzähler eine dominierende Funktion übernehmen kann. Die Bearbeitung eines Erzähltextes als Fernsehspiel kann somit dadurch erreicht werden, daß neben den vorhandenen Dialogen auch reine Erzählpassagen w ö r t l i c h übernommen werden. Allerdings sind der Übernahme dieser reinen Erzählpassagen, wie sich zeigen wird (vgl.S.122ff.)

---

132) Das Drehbuch dieses Fernsehspieles stand mir nicht zur Verfügung.

gewisse Grenzen gesetzt. Doch bevor wir uns diesem Problem zuwenden, sind noch diejenigen Fernsehfassungen zu behandeln, die einerseits keinen Erzähler haben, in deren Vorlagen sich aber auch andererseits kaum Dialogpartien vorfinden.

Freie Übernahme ohne Erzähler

Die Bearbeitung von Erzählvorlagen mit wenigen Dialogen, ohne Übernahme des Erzähltextes in der Fernsehfassung, findet sich beispielsweise in dem Fernsehspiel "Kleider machen Leute" nach Gottfried Kellers Novelle und in dem Fernsehspiel "Spätsommer" nach der Novelle "Altersschwach" von Max Dreyer.

Zu der Umarbeitung der Kellerschen Novelle "Kleider machen Leute" ist zu sagen, daß die Dialogisierung des gesamten Geschehens zur Folge hat (wie die Tabelle auf S. 30 zeigt), daß das Fernsehspiel nun weitaus breiter angelegt erscheint als die Novelle. Einerseits fallen zwar hierdurch erläuternde Zusätze des Erzählers weg, andererseits jedoch müssen nur kurz in der Erzählung erwähnte Passagen durch diese Art und Weise der Umsetzung im Fernsehspiel ausführlicher behandelt werden.

Beispiele hierfür sind nicht allzu leicht zu finden, da das Fernsehspiel oft nur grob die Fabel der Novelle nachzeichnet. Ein gutes Beispiel für die Umsetzung in den Dialog jedoch weist die Stelle auf, an der der wandernde Wenzel in einer Kutsche mit nach Goldach genommen wird. In der Novelle lautet sie:[133)]

---

133) Gottfried Keller, Gesammelte Werke, 5. Bd., Stuttgart, Berlin 1904, S.12

> Der Kutscher ging wegen des steilen Weges neben den Pferden, und als er oben angekommen den Bock wieder bestieg, fragte er den Schneider, ob er sich nicht in den leeren Wagen setzen wolle. Denn es fing eben an zu regnen und er hatte mit einem Blicke gesehen, daß der Fußgänger sich matt und kümmerlich durch die Welt schlug.
> Derselbe nahm das Anerbieten dankbar und bescheiden an, worauf der Wagen rasch mit ihm von dannen rollte...

Dieselbe Szene lautet im Fernsehspiel, etwas anders motiviert, da Wenzel in der Szene zuvor das in einer Kutsche vorbeifahrende Nettchen gesehen hat und nun wie angewurzelt auf der Landstraße steht:[134)]

> Ein prächtiges, mit Wappen (neunzackige Krone) versehenes vierspänniges Coupé hat direkt hinter Wenzel angehalten. Der Kutscher August leitet das unbesetzte Gefährt.
> AUGUST: Na, was ist denn mit Dir, Kerl? Hast Du einen Geist gesehen?
> Wenzel wendet sich um.
> WENZEL: Oh... So etwas ähnliches. (er lacht fröhlich)
> AUGUST: (wegen des Mantels irritiert) Ich hielt Sie für... entschuldigen Sie, wenn ich grob war.
> WENZEL: (unbekümmert) Macht doch nichts, Sie haben ja recht, man soll nicht mitten auf der Straße stehen. (er steckt das Seidentuch, dreieckig zusammengelegt, als Stecktuch in die Reverstasche seines Mantels) Übrigens, wenn ich Sie nun doch schon aufgehalten habe ... dürfte ich ein bißchen aufsitzen? Ich war jetzt zwei Jahre in fester Stellung, meine Füße sind das Wandern gar nicht mehr gewohnt.
> AUGUST: Ach so. - Allez hopp, geh hinten rein, es ist schon ziemlich kalt hier oben.
> WENZEL: Danke sehr. (er steigt ein)

Die Erzählung berichtet gar nicht, wie die beiden Personen sich kennen lernen. Für sie ist allein wichtig, daß bei der Ankunft in Goldach Wenzel in einer Kutsche sitzt, um durch einen derartigen

---

134) Kleider machen Leute. Fernsehspiel nach Gottfried Keller von Leopold Ahlsen, WDR, S.12f

großscheinenden Auftritt die Geschichte der Verwechslung einzuleiten. Wie Wenzel in die Kutsche kommt, ist für sie weniger interessant. Daher die nur kurze Begründung: "Denn es fing eben an zu regnen..." Das Fernsehspiel hingegen, da es auf einen Erzähler verzichtet, ist gezwungen, den Vorgang ausführlicher darzustellen. Zudem bedarf es irgendeiner Motivation dafür, daß beide, Kutscher und Wenzel, in ein Gespräch kommen. Sie ist gegeben durch eine Szene, die sich in der Novelle überhaupt nicht findet, nämlich das Erstaunen Wenzels über das vorbeifahrende Nettchen. Ähnliches gilt für das "Anerbieten" des Kutschers, in den Wagen zu steigen, was Wenzel "bescheiden"annimmt. Da die Bescheidenheit hier in der Darstellung zum Ausdruck kommen soll, ist der Autor dazu angehalten, das Gespräch dahingehend auszuweiten, daß Wenzel nur darum bittet, auf dem Kutschbock "aufsitzen" zu dürfen, der Kutscher ihm dann aber einen Platz in der Kutsche "anbietet", wiederum motiviert durch den Ausspruch "es ist schon ziemlich kalt hier oben".

Dieses Beispiel mag zeigen, warum in der Hauptsache Erzählungen mit einem hohen Prozentsatz an wörtlicher Rede für die Umarbeitung in Fernsehspiele ausgewählt werden. Denn soll ein Erzähltes in wörtlicher Rede ausgedrückt werden, so ergibt sich notwendigerweise eine unverhältnismäßig starke Erweiterung der Darstellung. Oft hat diese Erweiterung in den einzelnen übernommenen Teilen dann zur Folge, daß andere Passagen weggelassen werden oder, wie hier, die Fernsehhandlung sich als sehr freie Übernahme der Erzählhandlung erweist.

Gleiches gilt in noch stärkerem Maße für das Fernsehspiel "Spätsommer" nach der Novelle

"Altersschwach" von Max Dreyer. Der Prozentsatz an Dialog ist hier noch geringer als in der Novelle Kellers, doch ausgleichend erweist sich die Erweiterung des Fernsehspieles gegenüber der Erzählvorlage als noch extremer. Bei einer Lektüre beider Fassungen erscheint es fast so, als ob die Erzählvorlage eine Nacherzählung des im Verhältnis zu ihr breit angelegten Fernsehspieles darstelle. Ein Beispiel hierfür: Der Fährmann Röbbe Klingenbarg fischt, als er gerade seinen Kontrahenten Johann Jakob Vierendahl über einen Fluß setzt, eine Flaschenpost aus dem Wasser. In der Erzählung heißt es:[135]

> Für solchen Kram regte sich in Johann Jakobs Bauernblut kaum ein Tropfen, und der Zettel in der Flasche enthielt diesmal auch wirklich nicht mehr als einen Scherz, ein stolzes "Adieu Europa" des Jungmannen Hans Ewert, der mit der Rostocker Bark "Elfriede" aus Halifax unterwegs war. Röbbes Seemannsherz aber hatte eine große Stunde - sie trug ihn selbst auf den Ozean hinaus und zurück in die Jugend.

Es handelt sich um eine kleine Episode, die nur wenige Zeilen einnimmt. Dagegen wird dies im Fernsehspiel breit und ausführlich dargestellt (vier Drehbuchseiten). Allein der Dialog, der dieses Geschehen begleitet, entspricht einer eigenen kleinen Geschichte:[136]

RÖBBE, strahlend:	Eine Flaschenpost, Gemeindevorsteher! Eben aufgefischt! Wer weiß, woher die kommt!
VIERENDAHL:	Na und?
RÖBBE: (liest)	Donnerwetter!
VIERENDAHL: (gespannt)	Was ist los?
RÖBBE, aufgeregt:	Ein Schiffbrüchiger bittet um Hilfe! Hungrig - verzweifelt.

---

135) Max Dreyer, Altersschwach, in: Strand. Ein Geschichtenbuch, Stuttgart und Leipzig 1910, S.206f

136) Spätsommer. Fernsehspiel von Horst Pillau. Nach der Novelle "Altersschwach" von Max Dreyer, ZDF, S.17ff

VIERENDAHL:	Wo ist er?
RÖBBE:	Auf einem winzigen Eiland im pazifischen Atlantik. Einziger Überlebender der untergegangenen Dreimastbark "Mary". Seit sechs Monaten wartet er sehnlichst auf Rettung.
VIERENDAHL, erregt:	Da müssen wir was unternehmen.
RÖBBE, grinst:	Aber Jakob -
VIERENDAHL, mißtrauisch:	Was heißt das? Stimmt was nicht?
RÖBBE, kindlich vergnügt:	Eine Flaschenpost schwimmt doch nicht flußaufwärts!
VIERENDAHL:	Was ist es also?
RÖBBE, sanft:	Ein Spaß, Fritz und Klaus Johannsen aus Trombin haben das geschrieben - sie wollen gern Schiffsjungen werden.
VIERENDAHL, ärgerlich:	Hätt' ich mir denken können. Dir, dir kann man doch kein Wort glauben, du - du - Seemann. Und nun setz mich über.

RÖBBE schmunzelt und fährt dem anderen Ufer zu.

Derartige Erweiterungen des Fernsehspieles gegenüber der Vorlage finden sich hier verhältnismäßig häufig. So kommt es vor, daß ein einziger Satz im Fernsehspiel zu einer eigenen dialogischen Episode ausgestaltet wird. So etwa der Satz, der in der Erzählung lediglich das Verhältnis der Hauptperson Röbbe Klingenbarg zu seiner Heimatgemeinde charakterisiert. Klingenbarg wurde durch die Gemeinde seiner Beschäftigung als Fährmann enthoben. Und nun macht es ihm Spaß, als Dorfarmer den Fiskus der Gemeinde für jede Kleinigkeit in Anspruch zu nehmen. Da heißt es in der Erzählung in Beziehung auf ein Unwetter, welches das Dach seines Hauses abhob, für Klingenbarg also eine Freude, der Gemeinde aufs Neue auf der Tasche liegen zu können:[137)]

---

137) Max Dreyer, a.a.O., S.220

> Wenn das nicht ein fideles Leben war! Und als in einer guten Stunde die Sturmnacht mit dem halben Dach davonflog, er konnte sich nicht helfen, er mußte Hurra dazu schreien.

Dieses "Hurra" des Röbbe Klingenbarg stellt das Fernsehspiel in der Form eines Dialoges zwischen dem alten Fährmann und dem Gemeinderat dar, was zur Folge hat, daß aus dem einen Wort eine ganze Episode sich gestaltet. Der kurzen Bemerkung der Erzählung steht im Fernsehspiel ein langer Dialog gegenüber, dessen Anfang hier wenigstens wiedergegeben werden soll:[138)]

Fernsehfassung:

VIERENDAHL, mißtrauisch:	Ist was passiert?
RÖBBE nickt gutgelaunt:	So könnte man sagen.
VIERENDAHL:	Also?
RÖBBE, sanft:	Das Dach ist weggeflogen.
VIERENDAHL, starr:	Das Dach von der Kate?
RÖBBE, genußvoll:	Ja - komplett. Ich sitze im Freien.
VIERENDAHL:	Das ist doch -
RÖBBE:	- ganz schön aufregend gewesen, Gemeindevorsteher. Erst hat es sich kurz mal abgehoben - als ob das Haus seinen Hut lüftete, wißt ihr. Und dann ging's los. Ich wollte ja erst die Dachbalken festhalten. Aber dann wäre ich mitgeflogen.
bedauernd:	Tja, und bis jetzt hat das Haus seinen Hut nicht wieder aufgesetzt.
VIERENDAHL, dumpf:	Und wo ist das Dach jetzt?
RÖBBE, artig:	Bei dem Nordost - ich schätze auf den friesischen Inseln oder über Madagaskar - ob es allerdings noch aus einem Stück besteht -

usw.

---

138) Spätsommer, Fernsehspiel von Horst Pillau, a.a.O., S.77f

Dieses Beispiel möge genug sein zur Demonstration, welcher immensen Erweiterung ein Text bedarf, wenn er nicht, wie dies bei den meisten Vorlagen für Fernsehspiele der Fall ist, weitgehend durch wörtliche Rede bestimmt ist. In der Erzählung vorhandene direkte Rede, wie sich dies vor allen Dingen in den Werken von Tschechow und Fontane findet, erleichtert die Umarbeitung in ein Fernsehspiel in starkem Maße, dergestalt, daß der Bearbeiter nicht gezwungen ist, aus andeutenden Sentenzen der Vorlage eine dialogisch ausgebreitete Episode zu entwickeln.

Die hier besprochenen Erweiterungen sind nicht mit Erweiterungen des Stoffes gleichzusetzen. Das Fernsehspiel ist also keineswegs deshalb ausgedehnt, weil der Erzählhandlung eine zusätzliche Handlung beigefügt wäre, wie etwa in "Die Nacht der Schrecken" oder "Leutnant Gustl". Vielmehr resultiert sie in diesem Falle allein aus der Umsetzung in den Dialog. Begebenheiten, die der Erzähler mit einem Satz beschreibt, beanspruchen im Fernsehspiel, wenn sie dialogisiert werden, unverhältnismäßig mehr Zeit.

Es leuchtet natürlich ein, daß im Gegensatz zu Fernsehspielen, in denen der Dialog eine Auswahl aus dem Erzähldialog bildet, in diesem Falle, durch die Erweiterung, der sporadische Dialog der Vorlage weniger berücksichtigt wird, da er sich oft nicht in den neuen, breiten des Fernsehspieles eingliedern läßt. Aber dennoch finden sich verhältnismäßig zahlreiche wörtliche oder ähnliche Anlehnungen an die Vorlage:[139]

---

139) Z.B. nur in der Übersetzung vom Niederdeutschen ins Hochdeutsche: Erzählung: "Dat nächst Mal luer ick öwer nich so lang!" (S.208), Fernsehspiel: "Das nächste Mal warte ich aber nicht so lange!"; Erzählung: "Du luerst nich mihr un nich weniger as all de annern ook. Du betahlst jo ook nich mihr." (S.208), Fernsehspiel

Fortsetzung der Anmerkung siehe S.121

Wie die genannten Beispiele verdeutlichen, bedarf es entscheidender Umarbeitungen und Veränderungen, wenn eine Vorlage, in der nur wenige Dialoge sich vorfinden, zu einem Fernsehspiel umgearbeitet werden soll, das völlig auf einen Erzähler verzichten will. Als technisch leichter durchführbare Bearbeitung erweist sich die Übernahme der Vorlage soweit wie möglich als Dialog und, wo dies nicht mehr ohne große Änderungen vonstatten gehen kann, als Fernseherzählung. Eine vollständige Dialogisierung einer

---

139) Fortsetzung der Anmerkung von Seite 120: "Du wartest genau so lange wie die anderen. Du bezahlst ja auch nicht mehr." Oder andere weitgehende Anlehnungen an die Vorlage. Erzählung: "Na, die Gemeinde würde doch schöne Augen machen, wollten Sie ihr jetzt zur Last fallen." (S.215), Fernsehspiel: "Sie müßten eben der Gemeinde zur Last fallen. Vierendahl würde Augen machen, wenn er ihnen den Unterhalt zahlen sollte."

Ferner lassen sich starke Ähnlichkeiten zwischen den Dialogen des Fernsehspieles und dem Prosatext der Erzählung nachweisen, etwa: Erzählung: "Ja, ja, Johann Jakob. Das Billigste ist immer das Teuerste." (S.219), Fernsehspiel: "Dr.KRACK: Vielleicht. Das Billigste ist nämlich immer das Teuerste!"; Erzählung: "So was von Lokal und so was von Klima, die Ratten müßten sich hier die galoppierende Schwindsucht holen!" (S.219f), Fernsehspiel: "Vierendahl, in der Kate holen sich die Ratten die Schwindsucht!"; Erzählung: "Und diesmal, das sei so gewiß wie das Amen in der Kirche, würde es Röbbe nicht unter Drillingen tun." (S.241), Fernsehspiel: "HENNSTEDT ... : Und was ist, wenn die noch mehr Kinder kriegen? ... VIELITZ ... : Sehr berechtigt, die Frage. VOIGT ... : Und das sind dann wahrscheinlich Drillinge!"; Erzählung: "Die Gemeinde wolle jetzt ihr Unrecht wieder gutmachen und Röbbe wieder in seine Ehren einsetzen." (S.243), Fernsehspiel: "VIELITZ ... : Tja, Röbbe. Um es kurz zu machen, die neue Gemeindevertretung will das Unrecht wieder gut machen, das an dir begangen wurde. Du sollst wieder Fährmann werden."

Erzählvorlage führt, wenn nicht auch in der Erzählung dem Dialog die dominierende Stellung zukommt, meist zu einer Änderung des Stoffes ("Kleider machen Leute"), so daß nur noch von einer groben Verwandtschaft des Fernsehspieles mit der Vorlage gesprochen werden kann oder zumindest von einer im Verhältnis zur Vorlage notwendigerweise stark erweiterten und breit angelegten Fernsehfassung ("Spätsommer").

Kriterien der Veränderung von Erzählpassagen bei der Übernahme

Nachdem sich gezeigt hat, daß eine Umarbeitung eines Erzählwerkes in ein Fernsehspiel nicht unbedingt einer Dialogisierung desselben gleichgesetzt werden muß, vielmehr weitgehend die Struktur der Erzählung beibehalten werden kann, erhebt sich die Frage, inwieweit reine Erzählpassagen unverändert übernommen werden können. D.h. gibt es Kriterien, aufgrund derer ein Erzählvorgang der Vorlage unterbrochen oder verändert werden muß, und welche Möglichkeiten der Veränderung stehen einer Fernsehbearbeitung offen?

Diese Frage läßt sich natürlich am leichtesten beantworten, wenn man die Fernsehfassung eines Erzählwerkes zu Rate zieht, in dem der Dialog so gut wie gar keine Rolle spielt. Das ist, wie die Tabelle auf S.102 zeigt, der Fall bei Daniel Defoes Roman "Robinson Crusoe". Wie im Roman, so sind hier auch im Fernsehspiel die meisten Passagen erzählt. Das gilt vor allen Dingen für die ersten drei Teile des vierteiligen Werkes. So nimmt der Dialog im ersten Teil 43 %, im zweiten Teil 18 %, im dritten Teil 19 % und im vierten Teil 75 % des gesamten Sprachtextes ein. Aber auch dies ist im Verhältnis zum Roman

ein weit höherer Prozentsatz an Dialogstellen und deutet somit auf die Tendenz des Fernsehspieles hin, soweit wie möglich die Passagen in Dialogform wiederzugeben.

Ein typisches Beispiel hierfür aus "Robinson Crusoe" bietet sich an der Stelle dar, an der Robinson seinem Freund Freitag englischen Sprachunterricht zukommen läßt. Während im Roman nur darauf hingewiesen wird, ohne näher dieses Geschehen zu schildern oder gar in einer wörtlichen Rede es aufleben zu lassen, lautet die Passage im Fernsehspiel folgendermaßen:[140)]

Robinson: Eins
Freitag: eis
Robinson: Zwei
Freitag: swei
Robinson: Drei
Freitag: dei
Robinson: Vier
Freitag: vie
Robinson: Und fünf
Freitag: und füf
Robinson: Eins...Zwei...Drei...Vier...Fünf...
Freitag: Eis...swei...dei...vie...füf...
Freitag: siss...sib...(lacht) sib...
Robinson: Milch
Freitag: Mik
Robinson: Milch
Freitag: Mik, Mik, Mik, Mik, Mik, Mik.
usw.

Der Dialog setzt sich noch eine ganze Weile in dieser Weise fort, allerdings ist der erste Teil der Zählversuche dadurch in seiner Ausführlichkeit etwas gemindert, daß ihm noch eine Erzählpassage des Ich-Erzählers Robinson überlegt ist. In dieser breiten Darstellung zeigt sich ganz deutlich, wie im Fernsehspiel, sobald nur

---

140) Robinson Crusoe, Kommentar- und Dialogtext des vierteiligen Fernsehspieles, 2. deutsche Fassung, Berliner Synchron GmbH, ZDF, 4. Teil, S.6f

möglich, die Form des Dialoges gewählt wird, aber nicht etwa, weil diese dramatischer wäre als die Erzählform - dagegen spricht die zitierte, völlig undramatische Stelle -, sondern weil der Dialog hier als den Erzählvorgang a u f l o c k e r n d fungiert.

Um diese Auflockerung des Gesamtgeschehens zu erreichen, wird diese kurze, vom Inhalt des Gesagten geradezu dürftige Passage des Romans erweitert, und zugleich damit dokumentiert, daß der Dialog hier n i c h t die Aufgabe des Handlungsträgers übernimmt. Vielmehr erweist er sich als dem Erzählvorgang untergeordnet, indem er lediglich dazu dient, den entsprechenden Satz des Romans, hier: "Und er war der gelehrigste Schüler, den man sich denken kann"[141] gewissermaßen als ein Beleg hierfür auf der Bildebene des Fernsehens zu verdeutlichen.

Gleiches läßt sich für die gesamte Fernsehbearbeitung des Romans sagen. Immer wieder werden in den Vortrag des Erzählers kurze Dialogfetzen oder auch nur Geräusche eingeblendet. Derartige eingeblendete Dialoge haben lediglich eine den Erzählvorgang untermalende Funktion und erfüllen so einen nur dekorativen Sinn. Daher ist z.B. auch eine kurze Episode in Robinsons Bericht von seinem Elternhaus eingestreut, in der er den Rechtslehrer Wooseley besucht, ein Geschehen, welches im Roman keine Erwähnung findet:[142]

---

141) Daniel Defoe, Robinson Crusoe, Darmstadt 1966, S.228

142) Robinson Crusoe, Kommentar- und Dialogtext des vierteiligen Fernsehspieles, a.a.O., 1. Teil, S.9f

KOMMENTAR: Ich nahm mir fest vor, mir alle Gedanken an Reisen und an Abenteuer aus dem Kopf zu schlagen und bei J.B.Wooseley die Rechtskunde zu erlernen.
WOOSELEY: (off) - Die ersten Hinweise für diejenigen, die sich der Juristik zuwenden, sind natürlich generelle Angaben über die das Objekt ihrer Studien darstellende Materie.
WOOSELY: (off) - Das heißt, allgemein gesehen unter der Berücksichtigung gewisser Nuancen.
WOOSELEY: - Wir müssen folglich zunächst versuchen, den Begriff zu definieren.
usw.

Hiernach folgt eine Unterteilung der Rechtsbegriffe, beginnend mit dem Unterschied: Bürgerliches und Öffentliches Recht, eine Unterteilung, die übrigens für die weitere Entwicklung des Romans keinerlei Bedeutung hat, vielmehr in diesem Falle allein als Mittel fungiert, die Sprache des Rechtsgelehrten Wooseley als die eines Juristen zu kennzeichnen. Daß es sich bei diesem Dialog um einen Zusatz des Fernsehspielautors handelt, ist in dem Fall sogar ohne Vergleich mit der Romanvorlage erkennbar, denn die erwähnte Unterscheidung von Bürgerlichem und Öffentlichem Recht kann sich nicht bei Daniel Defoe vorfinden. Sie ist der englischen Rechtsprechung fremd und existiert auch in Deutschland erst seit dem Ende des letzten Jahrhunderts. Dies zeigt, daß Wooseleys Abhandlungen über die Juristerei nicht das Wichtigste sein können, sondern die Art und Weise der Unterrichtung. Die wörtliche Rede dient als B e l e g für eine langweilige Unterrichtsstunde. Hierdurch aber stellt sie nichts anderes dar als eine s p r a c h l i c h e Veranschaulichung des Erzählten. Sie übernimmt somit die gleiche Funktion, der das Bild in diesem Fernsehspiel zukommt, nämlich den Erzähltext zu veranschaulichen. Derartige undramatische Dialoge erfüllen allein eine deiktische Funktion und sollen daher als deiktische Dialoge bezeichnet werden.

Trotz also der größeren Häufigkeit der "wörtlichen Rede" im Verhältnis zum Roman, bleibt auch im Fernsehspiel der Erzähltext vor allen Dingen deswegen primär, weil ihm allein die das Geschehen weiterführende Funktion obliegt.

Selbstverständlich muß der Erzähltext gegenüber dem Roman stark gekürzt sein, und das erklärt sich vor allen Dingen dadurch, daß das Erzähltempo erstens langsamer als das Lesetempo ist, sodann zusätzlich durch die eingestreuten Dialoge verlangsamt wird. Teilweise rühren die Kürzungen auch von Fällen her, in denen durch die Vorhandenheit des Bildes eine Beschreibung der Landschaft, der Personen usw. überflüssig wurde.

Vollzieht sich die Auflockerung einer Erzählpassage im Falle der Fernsehbearbeitung des "Robinson Crusoe" dadurch, daß der Erzählvorgang durch hinzugefügte, eingestreute Dialoge unterbrochen wird, so soll am Beispiel der Fernsehfassung von Schnitzlers "Frau Berta Garlan" aufgezeigt werden, wie die Auflockerung innerhalb des Erzählvorganges selbst durchgeführt werden kann. Auch in dieser Fernsehfassung existiert ein Erzähler, doch kommt ihm nicht die gleiche, dominierende Stellung wie in "Robinson Crusoe" zu. Jedoch auch diese Umarbeitung in ein Fernsehspiel verdeutlicht, wie immer wieder das Bemühen dahin geht, längere Erzählpassagen aufzulösen und diese durch einen Dialog aufzulockern. Aber in dem Fernsehspiel "Berta Garlan" geschieht diese Umarbeitung der Erzählung in die dialogische Form auf andere Weise als im Fernsehspiel "Robinson Crusoe". Weite Teile der Erzählung "Frau Berta Garlan" dienen dazu, Gedanken und Eindrücke Bertas zu schildern. Auch im

Fernsehspiel wird diese Aufgabe, aber nur zum Teil, von einem Erzähler übernommen:[143]

> Anna hat aufgehört zu erzählen, sitzt auf dem Sofa und starrt abwesend aus dem Fenster. Pause.
> ERZÄHLER: Die große Stille weckte Berta auf: Das ganze Zimmer schien ihr erfüllt von etwas Geheimnisvollem, in dem Vergangenes und Zukünftiges sonderbar ineinanderspielten. Sie fühlte einen unbegreiflichen Zusammenhang zwischen sich und dieser Frau.

Der Erzähler in der Weise des anonymen Sprechers schildert hier Bertas Gefühlssphäre. Bereits dieser kurze Ausschnitt verdeutlicht, daß hier der Erzähler weniger die Funktion innehat, durch das Geschehen zu leiten, obwohl er dies weitgehend auch tut, sondern einen Bereich dem Zuschauer zugänglich macht, der in einer bloßen Darstellung notwendigerweise unberücksichtigt bleiben muß. Die Satzprädikate von zwei der drei zitierten Sätze, es "schien ihr" und "Sie fühlte" weisen darauf hin, daß es dem Fernsehspiel in g l e i c h e r Weise wie der Erzählung darauf ankommt, nicht allein Handlung darzustellen, sondern diese gleichzeitig psychologisch motiviert zu sehen.

Nun verhält es sich in diesem Fernsehspiel aber so, daß oft jenseits des Geschehens auf der Bildebene eine rein akustische Ebene der "psychischen Vorgänge" eingeführt wird, die nichts anderes macht, als dasjenige, was der Erzähler in der Erzählung entweder in indirekter oder erlebter Rede wiedergibt, durch die Stimmen der betreffenden Personen selbst sprechen zu lassen.

---

143) Berta Garlan. Eine Erzählung von Arthur Schnitzler. Für das Fernsehen eingerichtet von Ludwig Cremer, Neufassung August 1964, WDR, S.33

Ein Beispiel hierfür:[144)]

> Berta mit Kind am Klavier, sie spielen vierhändig. Berta, abwesend, macht selber Fehler.
> EMILS STIMME: Ich würde mich riesig freuen, Dich wiederzusehen. Also, komm' bald. Von Herzen Dein Emil.
> BERTAS STIMME: Heute ist Donnerstag. Montag soll ich wieder nach Wien, anprobieren. Das wären vier lange Tage. Nein, ich muß Emil früher sehen. Ich kann ja schon morgen hinfahren und ein paar Tage in der Stadt bleiben. Was aber soll ich hier den Leuten sagen?
> EMILS STIMME: Komm bald! Komm bald!
> Frau Mahlmann kommt herein.
> FRAU MAHLMANN: So, Frau Garlan. Es ist schon über die Zeit! Sind Sie zufrieden?

Die Bildebene verliert in dieser Passage hinter der Sprachebene völlig an Bedeutung. Gleichzeitig heißt dies, daß das Spielgeschehen sich von der Bildebene rein auf die Dialogebene zurückzieht. Es wird somit völlig auf die Darstellung der Handlung verzichtet. Vielmehr gelingt es auf diese Weise, die Passagen, die ansonsten im Fernsehspiel vom Erzähler übernommen werden müßten, so abwechselungsreicher zu gestalten.

Schien es anfangs, daß der Erzähler in seiner Bedeutung für das Spiel eingeschränkt wurde, so zeigt sich nun, daß seine Aussagen nur in eine Art "Hörspiel" aufgelöst wurden. Dergestalt ist es auch erklärlich, daß eine Erzählung, in der der Dialog im Verhältnis zum Ganzen einen nur sehr geringen Teil ausmacht, dennoch seine Umarbeitung in ein Fernsehspiel gefunden hat.

A u f l o c k e r u n g , jedoch n i c h t Verzicht auf den Erzähltext ist ein Kriterium des sprachlichen Elementes im Fernsehspiel. Selbstverständlich k a n n diese Auflockerung bei

---

144) Berta Garlan. Eine Erzählung von Arthur Schnitzler, a.a.O., S.29

der Umarbeitung als Grenzfall auch zum völligen Verzicht auf den Erzähltext führen, dann bleibt aber immer noch die Erzählfunktion der Kamera, die sich als optische Schilderung darbietet. Auch bei derartigen Umarbeitungen fungiert der Dialog weitgehend nicht als ein dramatisches Mittel der Fortführung des Geschehens, sondern als ein Objekt einer Schilderung, nun aber ohne die analysierende Stellungnahme eines Erzählers. Ein Beispiel soll das verdeutlichen: In Tschechows Erzählung "Das Duell" findet sich zu Anfang des zweiten Kapitels eine Beschreibung, die das Verhältnis der Hauptperson Lajewsky zu seiner Freundin Nadescha Fjodorowna schildert.[145] In ihm geht es in der Hauptsache darum, die "Abneigung" Lajewskis zu beschreiben, die ihn gegen seine Freundin erfaßt. Nach dieser Einführung des Erzählers folgt in der Vorlage ein kurzer Dialog, der veranschaulicht, wie sich im Gespräch diese Abneigung äußert.

> "Hast du nichts dagegen, wenn ich heute baden gehe?" fragte sie.
> "Na, was schon? Ob du gehst oder nicht gehst, das wird kein Erdbeben verursachen, meine ich."
> "Nein, ich frage nur, damit sich der Doktor nicht etwa darüber ärgert."
> "Na, dann frag eben den Doktor. Ich bin kein Doktor."

Das Gespräch kann in dieser Kürze wiedergegeben werden, da es lediglich als Beleg für die vorangegangene Erzählpassage dient. Im Fernsehspiel nun ist dieser einleitende Erzählvorgang weggelassen. Die "Abneigung", die Lajewsky empfindet, muß sich daher in dem Gespräch selbst und in der Handlungsweise der Personen ausdrücken.

---

145) Anton Tschechow, Werke, 2.Bd., Hamburg 1963, S.176f

Notwendigerweise bedarf es hierzu einer längeren Darstellung als die wenigen Sätze dieser Stelle aus der Erzählung. Diese Szene beginnt im Fernsehspiel mit dem Eintritt Lajewskis in seine Wohnung, in der er Nadia vorfindet. Sie lautet:[146]

LAJEWSKI kommt herein.
NADIA: Ach, du bist's.
Er steht mitten im Zimmer.
LAJEWSKI: Heiß heute, was?
NADIA: Ja.
Er geht zum Fenster hinüber und öffnet es.
LAJEWSKI: Du hast nichts dagegen?
NADIA: Nein. Nein.
LAJEWSKI: Es zieht dir nicht?
NADIA: Was - nein...
LAJEWSKI: Was liest du da?
NADIA: Nur ein Magazin. (Stille) War es schön beim Baden, Sascha? (Pause) Ich habe schon daran gedacht, später auch zu gehen. Meinst du, daß ich soll? (Keine Antwort) Ich hatte nämlich etwas Schüttelfrost. Soll ich den Doktor fragen?
LAJEWSKI: Hm? Frag den Doktor, wenn du magst. Es wird auch keine Katastrophe geben, ob du nun gehst oder nicht.
NADIA: Was ist los?
LAJEWSKI: Was?
NADIA: Ist was nicht in Ordnung? (denn er steht hinter ihr) Sitzt mein Haar richtig?
LAJEWSKI: Doch, es ist hübsch.
Usw.

Obwohl im Fernsehspiel die Erzählpassage weggelassen ist, übernimmt es dennoch einzelne Teile von ihr in den Dialog. So heißt es in der Erzählung: "Sogar in der Zeitschrift, die sie ansah, erblickte er Lüge. Es kam ihm vor, sie ziehe sich nur an und frisiere sich, um hübsch auszusehen, und sie lese nur, um als gescheit zu gelten".[147]

---

146) Das Duell. Von Anton Tschechow. Als Fernsehspiel geschrieben von Leo Lehman. Deutsch von Ursula Holtmann und Hartwig Schmidt, WDR, S.6f
147) Anton Tschechow, a.a.O., S.176f

Beides, das Lesen der Zeitung und Nadias Frisur, tauchen als kurze Themen in der Unterhaltung wieder auf. Wenn also die Person des Erzählers weggelassen ist, so jedoch nicht der Inhalt des Erzählten. Keineswegs aber geschieht diese Übernahme aus Gründen, die für den Fortgang der Handlung wichtig wären. Im Gegenteil, die beiden Themen dienen nur als Beispiele dafür, woran sich zwischen diesen beiden Personen Spannungen entzünden können. Das erhellt ganz klar der Anfang des zitierten Satzes " S o g a r in der Zeitschrift...". Auch im Fernsehspiel haben diese Themen nur die Funktion, das Verhältnis dieser beiden Personen aufleuchten zu lassen. Sie könnten ebensogut durch andere Themen ersetzt werden.

Das aber heißt, nicht das in dem Dialog Ausgesagte ist wichtig, sondern die Art und Weise, wie er gesprochen wird. Daher finden sich auch im Fernsehspiel während dieses Dialoges zahlreiche Pausen, die anzeigen, wie krampfhaft hier die beiden handelnden Personen versuchen, eine Unterhaltung in Gang zu bringen. In diesen Pausen, also nicht im Text selbst spiegelt sich vor allen Dingen die "Abneigung". Das besagt jedoch für die ganze Szene, daß sie ebenso wie die entsprechende Stelle der Erzählung eine Schilderung darstellt. Jedoch geschieht das nun ohne das vermittelnde Wort des Erzählers, was zur Folge hat, daß das Geschehen länger als in der Erzählung aufgezeigt werden muß, um zu verdeutlichen, was der Erzähler durch das einzige Wort "Abneigung" bezeichnet.

Die Auflösung des Erzähltextes in Dialog ist in diesem Fernsehspiel gänzlich durchgeführt. Aber dennoch bleibt der berichtende Charakter. Das eben zeigt die Funktion des Dialoges, der

genauso wie bei den Beispielen aus "Robinson Crusoe" dazu dient, eine bestimmte Stimmung zu malen. Was bei dieser Umsetzung geschehen ist, ist nichts anderes, als ein Abstraktum, "Abneigung", also bereits ein Urteil des Erzählers so aufzulösen und darzustellen, daß nun durch die Schilderung der Stimmung vom Zuschauer das Urteil "Abneigung" gefällt werden kann.

Wir begegnen also hier dem Dialog in einer eigenen, untheatralischen Form, indem er als "malerisches" Mittel zur Darstellung einer Stimmung dient. Die Kamera schildert oder beschreibt und der Dialog gehört zum Beschriebenen. Daher darf es nicht verwundern, wenn des öfteren insbesondere in längeren Fernsehspielen plauderhafte Dialogpartien sich vorfinden, die mehr als Einstimmung und Charakterisierung einer Person zu verstehen sind, als als Träger einer Handlung. Eine derartige Stelle findet sich etwa in dem Fernsehspiel nach Stevensons "Schatzinsel". Wie bereits oben erwähnt (vgl.S. 46), existiert im zweiten Teil ein langes, in der Romanvorlage nicht vorhandenes Gespräch zwischen Jim und dem Kapitän Smollett,in dem es eigentlich nur um Banalitäten geht, die als Fakten sehr schnell wieder vergessen sind, da sie für die Handlung völlig irrelevant sind. Worum es aber geht, das ist, daß anhand dieses Gesprächs der Charakter des Kapitäns Smollett geschildert wird, und die Kenntnis seines Charakters erweist sich für den Zuschauer als wichtig in Bezug auf das Verständnis zukünftiger Handlungen.

Kriterien der Veränderung von Dialogen bei der Übernahme

Was für alle, besonders die breit angelegten Sprechpartien gilt, ist das Prinzip der Auflockerung. Lange Erzählpassagen werden durch eingestreute Dialoge aufgelockert (Robinson Crusoe), lange Briefpassagen nicht einfach vorgelesen, sondern in Dialoge aufgelöst[148], aber auch D i a l o g e , bei denen eine Person zu lange spricht, finden eine Bearbeitung, entweder durch Kürzung oder durch Erweiterung, d.i. Auflockerung einer längeren Dialogstelle durch Unterbrechungen und Einwände des anderen Dialogpartners. Ja, es genügt oft schon, wenn die Auflockerung nur dadurch geschieht, daß die Kamera neben dem Sprechenden auch den Angesprochenen zeigt. Das mag ein Ausschnitt aus einer längeren Dialogpartie verdeutlichen:[149]

Fernsehspiel:"Die Schatzinsel"

Jim: (off) In der letzten Nacht, bevor wir vor Anker gingen, war ich im Dingy versteckt (on). Ich habe alles gehört, was Silver mit..Dirk und Israel Hands... der jetzt auf dem Meeresgrund liegt... gesprochen hat.

Jim: (off) Und bevor noch 'ne Stunde rum war, hab' ich's schon weitererzählt, jedes Wort! ... Und was ist mit der Hispaniola?

Jim: Sollt Ihr auch wissen - (Atem) Ich hab' das Ankertau gekappt... und ich hab' O'Brien und Israel Hands erledigt... und ich habe dafür gesorgt - daß Ihr den Kahn so schnell nicht wieder finden werdet.

Jim: Na, und jetzt bringt mich doch um, wenn's Euch Spaß macht. - Aber zuletzt gelacht... hab' ich.

Silver: Aha... Nur weiter!

Jim: (Atem) Und jetzt will ich Euch noch was sagen.-- (Atem) Ihr kommt als Seeräuber vor Gericht... das ist mal sicher so wie ich (off) Käpt'n Smollet kenne.

---

148) Z.B.Robert Louis Stevenson, Die Schatzinsel, a.a.O., S.53ff; Gottfried Keller, Der Schmied seines Glückes, a.a O., S.82ff; Herman Melville Bartleby, a.a.O., S.67 (Anm.149 s.S.134)

An der entsprechenden Romanstelle[150] ist diese Rede ohne Unterbrechungen vorhanden. Hier finden sich weder Zwischenbemerkungen anderer Gesprächsteilnehmer, noch etwa eingeschobene Äußerungen des Erzählers über die Wirkung dieser Rede bei den Angesprochenen. Das das Fernsehspiel sich nicht rein auf ein Zeigen des Sprechers beschränkt, kennzeichnen im Zitat die zahlreichen Regieanweisungen "off" bzw. "on".

Die Auflockerung einer langen Sprechpassage kann schließlich noch dadurch vorgenommen werden, daß ein sich an einem andern Ort gleichzeitig abspielendes, und in der Erzählvorlage hintereinander erzähltes Ereignis oder auch Gespräch sporadisch in das erste Gespräch eingeblendet wird.[151]

Neben dieser Auflockerung und so weit wie möglichen Auflösung des Erzähltextes zeigt sich ein zweites Merkmal der Umarbeitung sprachlicher Elemente im Fernsehspiel: die V e r e i n f a c h u n g des Dialoges. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß in dem Fernsehspiel "Das Duell" nach einer Novelle von Tschechow ein ganzes Kapitel (Kap.16) ausgelassen ist, welches ausschließlich aus einem Gespräch besteht und daher zumindest ausschnittweise hätte übernommen werden können. Zwar besteht hier ein Dialog als gute Voraussetzung für eine Umarbeitung, aber dennoch fand eine Kürzung des gesamten Kapitels

---

149) Anmerkung von Seite 133:
Die Schatzinsel. Fernsehspiel in vier Teilen, Dialogtext, ZDF, 4. Teil, S.19f
150) Robert Louis Stevenson, a.a.O., S.204
151) Z.B. Robert Louis Stevenson. Die Schatzinsel, a.a.O., S.208f; ebenfalls Gottfried Keller, Der Schmied seines Glückes, a.a.O., S.80ff

statt. Da, wie zuvor an mehreren Beispielen belegt wurde, im Fernsehspiel keineswegs nur der die Handlung vorantreibende Dialog aus Erzählvorlagen übernommen wird, ist die Kürzung dieser Passage nicht auf eine geringe Dramatik zurückzuführen. Vielmehr ist wohl der Grund des vollständigen Weglassens dieser Stelle allein darin zu suchen, daß es sich bei diesem Dialog um ein Gespräch handelt, das, aufgrund seines nicht allzu einfach zu verstehenden Inhaltes, den Durchschnittsfernsehzuschauer langweilen würde. Bei derartigen Kürzungen macht sich bemerkbar, daß das Fernsehen in erster Linie ein Massenmedium ist.

Dies zeigt noch deutlicher eine kleine Stelle aus dem Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree", wo im zweiten Teil zwischen dem General und Matthäus eine längere Unterhaltung stattfindet, die auch nur unwesentlich gegenüber der Romanvorlage gekürzt ist. Die stärkste Kürzung des Gespräches aber findet sich bezeichnenderweise bei auch im Roman schon nicht zu ausführlich gestalteten "wissenschaftlichen" Ausführungen des Matthäus:[152]

> "Es ist Gneis, Herr General, ein eruptives Gestein, wie gerade an diesen Blöcken sehr deutlich wird. Die schönen Bänder von Biotit, das Schwarze hier oder Schwärzlichgrüne, ein Magnesia-Eisensilikat. Man sieht ordentlich, wie die Masse hier einst weich war und brodelte und wallte. Das Glasig-Schiefrige, hier gemein mit Biotit, ist Kaliglimmer: Muscovit.

152) Hans Scholz, Am grünen Strand der Spree, rororo Taschenbuchausgabe 1966, S.83; Am grünen Strand der Spree. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, Drehbuch: Fritz Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels, WDR, 2. Teil, S.28

Das Rötliche, vergleichsweise strukturlose: Lepidolith und die breiten weißgrauen Streifen sind Quarze und die rosigen: Rosenquarz. Häufiger ist hier aber im allgemeinen der Quarzitschiefer in Übergangsformen zum Gneis und dann unser reiner Glimmerschiefer im Osterdal, der so perlmuttrig glänzt und immer so aussieht, als führe er Silber. Das ist dann alles reiner Muscovit. Herr General werden am Follaelven große Mengen davon bemerkt haben."
"Was Sie so alles Wissen, Matthäus! Sind ja halber Professor!"

Ab hier geht das Gespräch dann wieder fast ungekürzt weiter. Die unterstrichenen Sätze oder Satzteile sind diejenigen Passagen, die im Fernsehspiel fehlen. Deutlich erhellen diese Kürzungen das schon Gesagte. Dieser kleine Exkurs wird so weit gekürzt, daß gerade noch der Ausspruch: "Sind ja halber Professor!" motiviert bleibt.

Keineswegs jedoch darf eine derartige Kürzung als Intensivierung des Textes gedeutet werden. Denn in diesem Falle wäre die ganze Szene, die als ganze eine Unterhaltung vorantreibt, insbesondere auch das zitierte, wenn auch im Fernsehspiel nur angedeutete Gespräch über die Steinwelt der Gegend überflüssig. Stattdessen aber findet sich der Verlauf des Gespräches ansonsten sehr breit wiedergegeben vor. Lediglich einige kleinere Kürzungen, aber auch zwei kleinere und eine größere Erweiterung bestehen.

Diese Erweiterung wiederum ist in gewisser Weise, ebenso wie die Kürzung des "wissenschaftlichen" Gespräches, eine Vereinfachung. Denn es handelt sich bei ihr um eine Erklärung einer im Roman nur angedeuteten Stelle. Was im Erzählwerk den Vermutungen der Leser überlassen wird, bietet das Fernsehspiel den Zuschauern eindeutig und unmißverständlich dar.

Ich zitiere die im Fernsehspiel erweiterte Stelle nach dem Text des Drehbuches und unterstreiche die im Roman nicht vorhandenen

Sätze. Matthäus macht den General auf eine Beobachtung aufmerksam, indem er ihn sein Fernrohr auf einen bestimmten Punkt richten läßt:[153]

MATTHAUS: Im Glas zwei Strich rechts davon etwa 800 Meter vor uns eine Geröllgruppe ähnlich wie diese hier...
GENERAL: Ja... (folgende Regieanweisung nicht zitiert) Aber das ist ja Sternberg! Was macht er denn dort? Was hat er denn in seiner Hand?- Einen Spiegel? ... Ich bitte um Aufklärung, Hauptmann Matthäus!
MATTHAUS (schwer) Zu Befehl, Herr General! Er scheint mit diesem Spiegel den Leuten bei der Herde Signale zu geben...
GENERAL:(sehr scharf) Was soll das bedeuten? Sie sagten doch eben, es seien bloß harmlose Lappen...
MATTHAUS: (vernichtet) Vielleicht sind auch ein paar Norweger dabei, die über die Grenze wollen...
GENERAL: (grimmig) Ach, und Sternberg sucht sie mit seinen Signalen hinüberzulotsen...
MATTHAUS: (schweigt und schluckt)
Der General läßt sein Glas sinken.
GENERAL: (hart) Es ist ein verlorener Sohn, dieser Sohn. Los, Matthäus!

Alle diese Erläuterungen der Situation sind im Roman nicht vorhanden, hier heißt es stattdessen nur vom General: "ließ das Glas sinken, sah den Hauptmann an und nahm wieder das Glas"[154].

Oftmals - und gerade bei den nur geringfügigen Veränderungen gegenüber der Vorlage - ist es sehr schwer, ein Prinzip der Kürzungen oder auch der Erweiterungen anzugeben. So kann etwa die Kürzung in einem Satz aus Geißlers "Anfrage": "Man hört hingegen öffentlich nie, wie es denn eigentlich den deutschen Normalverbrauchern, unseren

153) Hans Scholz, a.a.O., S.86; Am grünen Strand der Spree, Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., S.32f.
154) Hans Scholz, a.a.O., S.86

Eltern und Patenonkeln, passieren konnte, daß sie, zwischen Hilflosigkeit und Borniertheit eingeklemmt, die Unfreiheit selber wollten"[155] als Vereinfachung des Satzgefüges gedeutet oder die Auflösung des Satzes: "Würde Ihnen ein Posten als Kommis in einem Kurzwarengeschäft zusagen?"[156] in die zwei Sätze des Fernsehspieles: "Würde Ihnen ein Posten als Kommis zusagen? Sagen wir in einem Kurzwarengeschäft?-"[157] als Vereinfachung des etwas größeren Satzbogens interpretiert werden; doch von derartigen Veränderungen auf ein Fernsehspielcharakteristikum schließen zu wollen, dürfte wohl den Gegebenheiten nicht angemessen sein. Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei diesen Umänderungen des Dialogtextes nur um völlig subjektive Ermessensfragen des Fernsehbearbeiters. So finden sich bei den übernommenen Dialogen sehr häufig Änderungen, die nur auf diese Weise erklärbar sind:[158]

---

155) Christian Geißler, Anfrage, a.a.O., S.160; im Fernsehspiel "Anfrage" von Christian Geißler, NDR, lautet dieser Satz: "Man hört hingegen öffentlich nie, wie es denn eigentlich unseren Eltern und Patenonkeln passieren konnte, daß sie die Unfreiheit schließlich selber wollten" (S.84)

156) Herman Melville, Bartleby, a.a.O., S.61

157) Bartleby, nach einer Novelle von Herman Melville, Dialogliste einer Bertelsmann Fernsehproduktion, ZDF, S.34

158) Einige Beispiele aus der Umarbeitung von Melvilles "Bartleby" mögen dieses Phänomen belegen: Erzählung: "Was tun Sie hier, Bartleby?" (S.61), Fernsehspiel: "Bartleby, was tun Sie hier, Bartleby?"; Erzählung: "Möchten Sie wieder für jemanden Abschreibearbeiten machen?" (S.61), Fernsehspiel: "Das strengt die Augen nicht so an"; Erzählung: "Schauen Sie, da ist der Himmel, und da das Gras" (S.64), Fernsehspiel: "Sehen Sie da - da ist der Himmel"; Erzählung: "Na schön... ich möchte, daß Sie auf meinen Freund besonders achtgeben" (S.65); Fernsehspiel: "Gut so, - ich möchte, daß Sie auf ihn besonders achtgeben"; Erzählung: "Was

(Fortsetzung dieser Anmerkung siehe S.139)

Neben den genannten Kürzungsmotiven für Dialoge existiert noch ein weiteres Motiv, das in dem Verhältnis Bild-Sprache seinen Grund findet. Dies verdeutlicht folgender Textvergleich aus dem Roman "Am grünen Strand der Spree"[159]:

---

158) Fortsetzung der Anmerkung von S.138: möchten Sie heute zum Essen haben?" (S.65); Fernsehspiel: "Was möchten Sie eigentlich heute zum Essen haben?"; Erzählung: "Hoffentlich sagt es Ihnen zu hier, Sir? Gepflegtes Grundstück - kühle Wohnräume - hoffentlich bleibt der Herr eine Weile bei uns - alles tun, daß Sie sich behaglich fühlen." (S.65); Fernsehspiel: "Ich will alles tun, damit Sie sich behaglich fühlen. Gepflegtes Grundstück - kühle Wohnräume."; Erzählung: "Sein Essen ist fertig. Will er heute wieder nicht essen? Oder lebt er ohne Essen?" (S.66); Fernsehspiel: "Er hat sein Essen heute wieder nicht angerührt. Lebt er ohne zu essen?".
Ähnliche kleine Veränderungen kommen auch in größerer Zahl bei anderen Umarbeitungen vor, besonders bei den Vorlagen von Geißlers "Anfrage", Stevensons "Die Schatzinsel", Kellers "Der Schmied seines Glückes", Bergengruens "Das Tempelchen" und Scholz' "Am grünen Strand der Spree." In einigen Fällen ist man geneigt, von Vereinfachung zu sprechen. Doch ist das sicherlich das alleinige Motiv für derartige Umänderungen nicht.

159) Hans Scholz, Am grünen Strand der Spree, a.a.O, S.6f; Am grünen Strand der Spree, Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., S.3ff

Roman: Am grünen Strand der Spree	Fernsehspiel: Am grünen Strand der Spree
Der bisher einzige Telefonapparat der "Schott-Werbefilm" in der Meineckestraße 12a klingelte. Die bisher einzige Person, aus welcher das Unternehmen bestand, meldete sich erwartungsvoll. Ich: Schott-Werbefilm, Schott.	Schott kommt eilig in sein Büro, lässt seinen M an und hebt den Hörer ab: Schott-Werbefilm, Schott. Durch das Telefon hört man die Stimme der Sekre im Büro Dr. Brabender: Hier Büro Dr. Brabender, guten Abend. Einen Aug blick, ich verbinde mit Herrn Dr. Brabender. He Doktor spricht gerade. Bleiben Sie bitte in der Leitung! Schott: ... Hallo! ... Hallo! Durchs Telefon Stimme von Dr. Brabender: Hallo, Hänsi, bist Du da? Ja, hier Brabender. W geht es denn immer? Hör mal zu -
Ein Fräulein: Hier Büro Dr. Brabender-Dr.v.Kalb, guten Abend! Einen Augenblick, ich verbinde mit Herrn Dr. Brabender. Herr Doktor spricht gerade. Bleiben Sie bitte in der Leitung! Ich: Hallo! - Hallo!	
Dr. Brabender: Halb, Hänsi, bist du da? Ja, hier Brabender. Wie geht es dann immer? Hör mal zu, ich wollte dich um folgendes bitten und muß wieder einam an Euer Hochwohlgeboren stadtbekannte - wie soll ich sagen? - gesellschaftliche Fähigkeiten appellieren. Ich: Appell an taube Nüsse, verehrte Mummi! Dr. B.: Nicht doch, nicht doch! Du weißt, du bist doch ein Hort - eh, wie soll ich sagen? - Hort ... Augenblick mal, entschuldige! Ich muß hier eben mal ganz kurz... (nicht in den Apparat) ... jaja, dies auch, legen Sie mir dieses Aktenstück morgen früh noch einmal vor! ... (zu mir) Entschuldige! Das waren zwei Unterschriften... Ein Hort also gesellschaftlicher Tugenden und Arbiter der guten Sitten und Gebräuche, nicht wahr?	Augenblick mal, entschuldige! Ich muß hier eben ganz kurz ... (nicht in den Apparat) ... ja..ja dies auch, legen Sie mir dieses Aktenstück morg früh noch einmal vor! (zu Schott) Entschuldige! Das waren zwei Unter- schriften. -
Ich: Mach's nicht so spannend, Mummi! Wessen bedarf's!	
Dr. B.: Mein Unglücksvetter, unser aller Hans-Joachim... Ich: Lepsius?	mein Unglücksvetter, unser aller Hans-Joachim.. Schott: Lepsius?
Dr.B.: Erraten, kluges Kind - der Spätheimkehrer, den wir hier vor drei Monaten gemeinsam dem westlich-bürgerlichen Leben zurückzugewinnen trachteten, ist wieder hier. Ich: Ist was?	Stimme Dr. Brabender: Erraten, kluges Kind! ... Spätheimkehrer, den wir hier vor drei Monaten g sam dem westlich-bürgerlichen Leben zurückzugew trachteten, ist wieder hier. Schott: Ist was!
Dr. B.: Wieder hier! Das westliche Wirtschaftswunder vermochte ihn nicht zu fesseln. Ich: Na, das ist doch wohl die kleine Pest.	Stimme Dr. Brabender: Wieder hier! Das westlich Wirtschaftswunder vermochte ihn nicht zu fessel Stimme von Schott: Waas?
Dr. B.: Ich höre immer "die kleine". Er ist vollkommen zusammengebrochen. Totalkollaps. Und zwar weswegen? Spaß beiseite, nix Wirtschaft, nix Politik, wenn's recht ist. Seine Ehe klappte in keinster Weise. Nachdem ihn das Krankenhaus geheilt entlassen hatte - Herz, Kreislauf, was weiß ich, aber jedenfalls geheilt! -, hat seine liebenswerte Gemahlin ihn nunmehr kurzerhand vor die Tür gesetzt. Schon der Empfang, den sie ihm vor drei Monaten bereitete, soll eisig gewesen sein. Aber Hans-Joachim hatte das wohl nicht so richtig mitgekriegt.	Dr. Brabender: Er ist vollkommen zusammengebroc Spass beiseite. Seine Ehe klappte in keinster W Nachdem ihn das Krankenhaus geheilt entlassen h Herz, Kreislauf, was weiss ich, aber jedenfalls geheilt ... hat seine liebenswerte Gemahlin ihr nunmehr kurzerhand vor die Tür gesetzt. Schon der Empfang, den sie ihm vor drei Monaten bereitete, soll eisig gewesen sein. Aber Hans-J hatte das wohl nicht so richtig mitgekriegt.
Ich: Und was bedeutet das? Dr. B.: Der Damen Ratschlüsse sind oft wunderlich und der Einsichtnahme männlicher Wesen unheilvoll verschlossen. Ernsthaft, es ist zum Kotzen! ... (nicht in den Apparat) Soll eine Minute warten... (zu mir) Entschuldige! (nicht in den Apparat) Sagen Sie ihm, wir lassen den ganzen Kokolores zu Protest gehen!...(zu mir) Entschuldige! Ich: Ja, aber was kommt denn dem Biest bei, in Gottes Namen? Dr. B.: Ach, na ja, du weißt ja! In Glanz und Gloria geheiratet. Major im Generalstabe. Beachtliche Karriere vor sich. Himmel voller Geigen mit Schwertern und Brillanten. Haben sich kaum gekannt, menschlich offenbar zuwenig. Nur äußere Hülle gehelicht. Hans-Joachim nicht wenig geschmeichelt. Blondes Patrizierkind, Bremen. Geld im Hintergrunde, Revenuen aus eigener Fabrik. Pipapo. Ich: Und nunmehr Essig. Aus der Traum. Wie so mancher.	Entschuldige! (nicht in den Apparat) Sagen Sie wir lassen den ganzen Kokolores zu Protest geh (zu Schott) Entschuldige! Schott: Ja, aber was kommt denn dem Biest bei, Gottes Namen? Stimme Dr. Brabender: Ach, na ja, Du weisst ja Glanz und Gloria geheiratet. Major im Generals Beachtliche Karriere vor sich. Himmel voller G mit Schwertern und Brillanten. Haben sich kaum kannt, menschlich offenbar zu wenig. Nur ausse Hülle geehelicht. Hans-Joachim nicht wenig ge- schmeichelt. Blondes Patrizierkind, Bremen. Ge Hintergrunde, Revenuen aus eigener Fabrik. Pip Stimme von Schott: Und nunmehr Essig. Aus der Wie so mancher.

Es handelt sich hier um eine Passage, die a l l e i n vom Dialog getragen wird. Im Roman spielt die ganze Szene im Büro des Werbeagenten Schott. Der andere Teilnehmer, der Rechtsanwalt Dr. Brabender, ist nur als Telephonstimme existent. Würde das Fernsehspiel ebenso verfahren, dann ergäbe sich eine Szene, die vom Standpunkt der Bildführung aus völlig monoton wäre. Daher findet allein in der hier abgedruckten Passage ein dreifacher Wechsel der Szenerie statt, der in dem Vergleich jeweils durch einen Querstrich angedeutet ist, ferner eine Umstellung des Dialoges, die ihren Grund darin hat, daß im Fernsehspiel der Sprecher dieser Sätze zu sehen sein soll, ein kurzes Umblenden in die andere Szenerie mit der im ganzen sehr ruhigen Kameraführung dieses Fernsehspieles aber nicht übereinstimmen würde. Trotz des dreimaligen Wechsels der Szenerie aber, vor allen Dingen, weil sowohl im Fernsehspiel als auch im Roman der Dialog doppelt so lang ist wie der hier abgedruckte Text, genügt das Hin- und Herblenden von einer Szenerie in die andere nicht, die Zuschauer optisch zu unterhalten. Deswegen muß der Dialog, wenn auch nicht stark, so doch gekürzt wiedergegeben werden. In der Tat bedarf es keiner größeren Motivation des Bildes, jedoch das bloße Wechselspiel zweier Einstellungen erscheint selbst bei einem derart flotten, jedoch wenig aussagenden Dialog gar zu eintönig, vor allen Dingen deshalb, weil die Personen aufgrund des Telephonates an eine Stelle gebunden sind, so daß ein Gang und damit ein Bildwechsel schwerlich eingebaut werden kann.

Es hat auch dieser vom Bild beeinflußte Grund für Kürzungen des Dialoges letztlich seine Wurzel in einem Bestreben nach Auflockerung. Was beim Fernsehspiel "Robinson Crusoe" zu dem Dialog führte, aufgrund der Monotonie der Erzählung, führt hier zur Kürzung des Dialoges, aufgrund der Monotonie des Bildes. Dementsprechend ist der zuerst in Auszügen zitierte Dialog aus dem Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree" weniger gekürzt als der zuletzt zitierte, da der erste Dialog weitgehend etwas sichtbar Drittes zum Thema hat, was im Bild in beständiger Abwechslung gezeigt werden kann.

Die verschiedenen Handlungsorte.

Ein Handlungsort ist ein Ort, auf dem sich eine Handlung abspielt. Diese Definition klingt sehr einfach, bereitet jedoch in ihrer Anwendung für das Fernsehspiel (ebenso für den Film) in gleicher Weise auch für die Erzählung große Schwierigkeiten. An einem Beispiel aus dem Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle "Kleider machen Leute" soll das veranschaulicht werden.

Das 13. Bild des Fernsehspieles spielt im Flur des Gasthauses "Zur Waage." Es handelt sich um den Punkt des Geschehens, an dem Wenzel versucht, durch eine Flucht aus seiner mißlichen Lage herauszukommen:[160]

> Wenzel ist an der halboffenen Küchentür angelangt und zögert mit dem Vorbeigehen.
> (Schnitt)
> 14. Bild, Küche
> WIRT: Hier sind die Gurken, - Kirschen, - Aprikosen -
> Er entnimmt dem Schrank Gläser. Draußen schleicht Wenzel vorbei - und der Wirt sieht ihn.
> WIRT: Oh --??
> WENZEL: I-ich w-wollte nur ---
> WIRT: (weltmännisch) Ah, verstehe. Wenn ich Ihnen---
> Er geht hinaus.
> (Schnitt)
> 15. Bild, Flur
> Der Wirt deutet --
> WIRT: Gleich dort vorne, die Türe links, mein Herr.
> WENZEL: Danke.
> Er geht zu der Tür, auf der sich zwei kunstvoll gemalte Nullen befinden. Er zögert. usw.

Das Ganze erweist sich als e i n e Handlung, jedoch in ihr findet ein zweimaliger Wechsel des

---

160) Kleider machen Leute. Fernsehspiel nach Gottfried Keller von Leopold Ahlsen, Drehbuch, WDR, S.30ff

Ortes statt. Ein Teil spielt in der Küche, die zwei anderen jeweils auf dem Flur. Es könnte nun als eine Art Notlösung der hier vorhandene Handlungsort als der Bereich Küche und Flur angesehen werden. Doch dann ergibt sich die Frage, wo der nächste Handlungsort anzusetzen sei. Denn keineswegs bricht hier die Handlung ab. Wenzel öffnet schließlich die Tür mit den zwei Nullen und die Szene 16 spielt hinter dieser Tür. Bei einer kontinuierlich fortlaufenden Handlung müßte daher der Bericht des Handlungsortes immer mehr erweitert werden, bis daß schließlich die Aussage, der und der Handlungsort, gar keinen Sinn mehr hat, da zu Verschiedenes sich unter diesem Begriff vereinigt.

Eine zweite Möglichkeit ist, den Begriff der Einheit der Handlung fallen zu lassen und das Hauptaugenmerk auf den Ort zu richten. Doch auch hier ergeben sich Schwierigkeiten. Es ist nicht damit getan zu sagen: erster Ort Flur, zweiter Ort Küche, dritter Ort Flur usw. Im Drehbuch zeigt sich das allerdings so, aber beim Fernsehspiel wird ja nicht die Küche als ein Bild gezeigt, sondern die Personen i n der Küche. Wenn also, wie es hier geschieht, eine Person aus der Küche in den Flur geht, die Kamera aber den Gang dieser Person nachzeichnet, wo soll da der Punkt des Ortswechsels gegeben sein? Wo die Person die Schwelle überschreitend in den neuen Raum tritt? Oder wo die Kamera sich am neuen Ort befindet? Hierbei ist ferner noch anzunehmen, daß auch bereits die Kamera, die ihren Standpunkt in der Küche hat, den herausgehenden Wirt eine kurze Zeitspanne verfolgt und auf diese Weise bereits die neue Szenerie zeigt. Würde dann nicht strenggenommen bei einem Schwenk der Kamera, durch den immer wieder neue Orte im Bild erscheinen, es schließlich aufgrund der unendlichen Teilbarkeit

der Zeit auch als rechtmäßig erscheinen, von unendlich vielen Handlungsorten zu sprechen? Wie aber kann bei einer derartigen Beschaffenheit überhaupt ein Vergleich der Handlungsorte im Fernsehspiel und im Erzählwerk durchgeführt werden?

In der Tat scheint es fast so, daß gerade aufgrund dieser Unfaßbarkeit der Gegebenheiten eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden sich andeutet. Positiv ausgedrückt besagt dies: Nur bei einem Bühnenwerk hat es Sinn, von einem Ort der Handlung zu sprechen, da hier stets ein fest abgegrenzter Raum vorfindlich ist, der für eine ganz bestimmte Zeitspanne unveränderlich bleibt, d.h. nur Gegenstände in ihm, er selbst aber nicht verändert werden kann. Eine eingehende Untersuchung dieser Gegebenheiten wird sich im nächsten Teil bei der Untersuchung der qualitativen Umänderungen finden.

Wenn auch hier festgestellt werden muß, daß sich sowohl im Fernsehspiel als auch in der Erzählung der 'Handlungsort' kontinuierlich ändert, so läßt sich dennoch, zumindest für das Fernsehspiel, eine Untersuchung des Wechsels der Szenerie durchführen.

Während der Erzähler frei von einer Szenerie in eine andere springen kann, was im Prinzip auch beim Fernsehspiel und beim Film möglich ist, kommt jedoch besonders beim Fernsehspiel eine hemmende Komponente hinzu: die Herstellung der Szenerie. Je mehr Szenerien hergestellt werden müssen, desto teurer wird das Fernsehspiel. Aus diesem Grunde werden gerne Schauspiele als Fernsehspiele adaptiert, da bei ihnen der Aufwand an Szenerie verhältnismäßig beschränkt ist.

Bei der Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele macht sich das dergestalt bemerkbar, daß in ihnen die Zahl der vorhandenen Bilder (Szenerien) verhältnismäßig klein ist. So etwa:

Tschechow: Das Duell	27
Tschechow: Die Nacht der Schrecken	47
Fontane: Unterm Birnbaum I	64
Fontane: Unterm Birnbaum II	16
Fontane: Schach von Wuthenow	36
Schnitzler: Spiel im Morgengrauen	67
Schnitzler: Frau Berta Garlan	29
Bergengruen: Der Großtyrann und das Gericht	30
Keller: Kleider machen Leute	62
Scholz: Am grünen Strand der Spree	
1. Folge	33
2. Folge	49
3. Folge	49
4. Folge	56
5. Folge	48

Wohl zu beachten, es handelt sich bei diesen Zahlen um die Anzahl der Szenerien, nicht um die der Kameraeinstellungen für welche auch keine Aussagen gemacht werden können, da sie ganz im Belieben des Regisseurs stehen und im Drehbuch nicht verzeichnet sind. Ferner gilt es zu berücksichtigen, daß einzelne Szenerien oft mehrere Male auftreten, so daß sich die angegebenen Zahlen oft stark vermindern. Und zwar ergibt sich, daß die Anzahl der v e r s c h i e d e n e n Szenerien für die genannten Fernsehspiele sich folgendermaßen verhält:

Tschechow: Das Duell	10
Tschechow: Die Nacht der Schrecken	11
Fontane: Unterm Birnbaum I	9
Fontane: Unterm Birnbaum II	8
Fontane: Schach von Wuthenow	18
Schnitzler: Spiel im Morgengrauen	19
Schnitzler: Frau Berta Garlan	16
Bergengruen: Der Großtyrann und das Gericht	11

Keller: Kleider machen Leute	20
Scholz: Am grünen Strand der Spree	
1. Folge	32
2. Folge	27
3. Folge	41
4. Folge	37
5. Folge	35

Aus dem Vergleich beider Statistiken geht hervor, daß keineswegs die Fernsehspiele mit dem häufigsten Szenenwechsel auch notwendigerweise den größten Aufwand an Szenerie bedürfen. Ein extremes Beispiel hierfür stellt das Fernsehspiel von Herbert Reinecker, die Bearbeitung von Fontanes "Unterm Birnbaum", dar. In ihm wechselt die Szenerie zwar ausgesprochen häufig (64), aber der Gesamtbestand an Szenerie ist verhältnismäßig gering (9). Das Extrem in der anderen Richtung verkörpert das Fernsehspiel nach Scholz' Roman: "Am grünen Strand der Spree". In ihm, besonders aber in der ersten Folge, kommt nur eine Szenerie zweimal vor, und dies ist diejenige, in der die Rahmenhandlung spielt.

Dennoch aber weisen gerade diese beiden Extreme auf ein Charakteristikum des Fernsehspieles, das es mit der erzählenden Literatur und auch mit dem Film gemeinsam hat. In beiden Fällen nämlich richtet sich die Szenerie a l l e i n nach der Handlung und nicht umgekehrt, in der Weise, daß eine vorgegebene Szenerie es erforderlich macht, Teile der Handlung nur in der Form des Berichtes durch einen Akteur wiederzugeben.[161] So spielt im ersten Fall die Handlung auf verhältnismäßig engem Raum

161) Als typisches Beispiel hierfür verweise ich auf Kleists "Prinz von Homburg", Beschreibung der Schlacht von Fehrbellin, 2. Akt, 2. Auftritt

und bedingt durch den stark hypotaktischen[162] Aufbau des Kriminalspieles einen häufigen Wechsel innerhalb einer gewissen, beschränkten Anzahl von Szenerien. Im zweiten Fall verlangt die Handlung, aufgrund eines parataktischen Aufbaus derselben, eine ständig neue Szenerie.

Hierbei erweist sich die alte Diskussion: Fernsehspiel - Fernsehfilm[163] als überflüssig; ja, es zeigt sich ganz deutlich, daß die Wahl des Aufnahmegerätes (Filmkamera - elektronische Kamera) allein durch die Handlung bedingt ist, selbst aber kein künstlerisches Kriterium darstellt. Spielt die Handlung im Freien, so erweist sich die elektronische Kamera als zu schwer beweglich, kann sie im Studio aufgenommen werden, so fällt die Wahl auf das hier leichter zu handhabende Ampexverfahren[164]. Dementsprechend ist das Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree", da der weitaus größte Teil im Freien spielt, mit der Filmkamera, das Fernsehspiel "Unterm Birnbaum", da dieses hauptsächlich in Räumen spielt, mit der elektronischen Kamera aufgenommen, wobei - und das spricht wiederum

---

162) Im Gegensatz zur Parataxe bezeichne ich als Hypotaxe die Form eines Geschehens, in der die einzelnen Handlungsteile nicht reihend aufeinander folgen, sondern sich notwendig bedingen.

163) Vgl.z.B.Günter Rohrbach, Bildungstheater und Zeittheater, in: Acht Fernsehspiele, hrsg.von Hansjörg Schmitthenner, S.408

164) Beim Ampexverfahren handelt es sich um eine Magnetonaufzeichnung der von der elektronischen Kamera gelieferten Bilder. Das Verfahren hat sich als besonders bewährt erwiesen, da mißlungene Aufnahmen stets wieder gelöscht werden können und somit keine zusätzlichen Kosten verursachen.

für die Abhängigkeit der Wahl des Aufnahmegerätes von der Handlung - die wenigen hier vorkommenden Handlungen im Garten (vgl. Tabelle S. 86) mit der Filmkamera aufgenommen wurden. Und zwar geschieht dies, ohne dass dem Fernsehzuschauer - es sei denn, er kennt die technischen Möglichkeiten - irgend ein Bruch auffallen würde.

Wenn auch der Handlungsort allein von der Handlung und nicht etwa, wie auf dem Theater, der Verlauf der Handlung weitgehend von dem Bühnenbild abhängt, so geschieht es im Fernsehspiel noch häufiger, sei es aus starker Gewohnheit des Fernsehspielautors an Dramentexte, sei es aus Gründen, die den Produktionsprozeß günstiger gestalten, daß typische Theaterszenen entstehen. Ein Beispiel hierfür ist die auf dem Theater oft notwendige Schilderung von Geschehnissen außerhalb des Bühnenraumes. Derartiges findet sich auch in der Fernsehspielbearbeitung von Fontanes "Unterm Birnbaum" von Hugo Hartung.

Das Geschehen spielt im Wohnzimmer der Frau Hradschek; es handelt sich um die von der Polizei unterm Birnbaum durchgeführten Grabungen (vgl. Tabelle S. 86, erste Fassung Nr 50):[165]

> MALE: (winkt aus dem Nebenzimmer Ede herbei) Es geht los, Ede...
> EDE: (ärstlich) Nee, ich will nicht ans Fenster. Wenn die da's Graben anfangen, und sie buddeln Szulski'r raus...
> MALE: Glaub' ich nich', und der vom Gericht glaubt's auch nicht... (sie winkt wieder)
> EDE: Dann brauch' ich doch auch nich' ans Fenster... Und wenn die Gnädigste kommt?

---

165) Unterm Birnbaum, Ein Fernsehspiel frei nach Fontane von Hugo Hartung, Fernsehbearbeitung: Wolfgang Lohmann, Drehbuch,ZDF, S.77ff

MALE: Die ist doch auf'm Kirchhof.
(Beide jetzt dicht nebeneinander am Fenster)
EDE: Die haben sich ja den Totengräber geholt...
MALE: Und am Zaun steht das ganze Dorf.
EDE: Vorne dran ist der Gendarm. Ob der Hradscheken gleich erschießt, wenn sie Szulski'n finden?
MALE: Bist Du dumm? Das kommt doch alles vor Gericht Küstrin.
EDE: Wird der dort zu Tode verurteilt?
MALE: Wenn der Glück hat, kriegt er bloß lebenslänglich.
URSEL: (ist unbemerkt durch die Tür eingetreten, wirkt wie versteinert. Tonlos) Was macht Ihr denn da?
EDE: (voreilig) Gucken, ob sie was finden...!
MALE stößt ihn warnend an.
URSEL: (laut) Geht raus, die finden nichts. Was sollten sie denn auch finden?
EDE: Szulski'n
URSEL: (laut) Raus! Könnt Ihr nicht hören, raus... Im eigenen Hause sowas--!

Während in der anderen Fassung dieses Fernsehspieles die sich im Garten abspielenden Vorgänge selbst gezeigt werden, der Handlungsort also dem Hauptgeschehen folgt, wird der Vorgang hier nur sekundär, in einer Schilderung wiedergegeben. Auf diese Weise, durch eine Anlehnung an Notwendigkeiten des Schauspiels bringt sich die Fernsehfassung selbst um eine dramatische, das Kriminalstück bereichernde Szene. Allein schon die geringe Anzahl der Szenen (17) dieses Fernsehspieles weist darauf hin, daß hier dem Handlungsort eine größere Bedeutung zukommt als in anderen Fernsehspielen. Wie die zitierte Stelle verdeutlicht, wird an dieser Stelle des Fernsehspieles krampfhaft versucht, die gleiche Szenerie wie bei den vorhergehenden Geschehnissen beizubehalten, obwohl diese jetzt gar nicht mehr durch die Handlung motiviert ist. Das Gespräch Ede - Male kann, im Vergleich der Übertragung der Handlung selbst, nur spärlich die Geschehnisse im Garten wiedergeben. Auf der

Bühne wäre eine derartige Beschreibung eine Notwendigkeit, da für kurze Geschehen im Garten schwerlich ein Umbau vorgenommen werden könnte. Im Fernsehspiel ist es völlig willkürlich und macht sich störend bemerkbar. Desgleichen das Auftreten Ursels: In der auf die zitierte Stelle folgenden Szene soll ein Gespräch zwischen Ursel und dem Justizrat zustande kommen. Wiederum verhält sich dieses Fernsehspiel wie ein Theaterstück. Denn hier müssen jetzt die Gesprächspartner des ersten Gespräches abtreten, um dem zweiten Gespräch Raum zu geben. Ihr Abgang muß motiviert werden, also tut Ede eien Außerung, aufgrund der ihn seine Herrin aus dem Zimmer weisen kann. Abgesehen von dem sehr an den Haaren herbeigezogenen Abgang der beiden Dienstleute, weist dieser auf eine typische Theaterszene, in der ein Wechsel der Personen leichter durchzuführen ist als ein Wechsel der Szenerie. Im Fernsehspiel jedoch erscheint dieses gewaltsame Verharren in einer Szenerie, vor allen Dingen, da das Gespräch Male - Ede selbst nur eine Notlösung ist, als doppelt peinlich.

Ganz im Gegensatz hierzu weist folgende Passage aus dem Fernsehspiel "Das Duell" auf die Möglichkeit des Fernsehspieles, für nur wenige Augenblicke die Szenerie zu wechseln, um so mehr von mehreren gleichzeitig, aber getrennt voneinander verlaufenden Geschehenssträngen zu berichten:[166)]

166) Das Duell, von Anton Tschechow, als Fernsehspiel geschrieben von Leo Lehman, deutsch von Ursula Holtmann und Hartwig Schmidt, Drehbuch, WDR, S.58

Es donnert etwas. Van Koren beobachtet das Wetter.
VAN KOREN: Es ist nur eine Bö. Gleich vorbei. Er lächelt. Der Doktor schweigt bedrückt.
21. Außen - Strand - Studio - Nacht
Nadia Fjodorowna sitzt auf der Bank, zusammengekauert und frierend. Es fängt an zu regnen. Nach einer Weile steht sie langsam auf, wenn auch nicht wegen des Regens, und geht, wie im Traum, davon.

Vermittels des charakteristischen Auftretens eines äußeren Ereignisses (anbrechendes Gewitter) werden mehrere Ereignisse so wiedergegeben, daß sie als gleichzeitig empfunden werden. Das stilistische Mittel eines beginnenden Gewitters ersetzt hier eine in der Erzählung notwendige Konjunktion "während". Nicht aber das Problem Gleichzeitigkeit ist an dieser Stelle wichtig, sondern die Möglichkeit, im Fernsehspiel, wie in der Erzählung den Ort der Handlung f r e i zu wählen und, wie diese kurze Szene zeigt, beliebig schnell zu verändern.

Geradezu virtuos ist dieses Mittel des plötzlichen Szenenwechsels in dem Fernsehspiel "Ein Riß im Eis" nach Nikolai Ljesskows "Der Wachsoldat" durchgeführt (Bild 4-10). Der Wachsoldat steht in einem Schilderhäuschen, sieht einen ertrinkenden Bauern, kann ihm jedoch nicht helfen, da er seinen Posten nicht verlassen darf. Während er so verharrt, überlegt er, wer jetzt erscheinen könnte, um dem Ertrinkenden zu helfen[167]. Sobald er eine Person nennt, die in Frage kommen könnte, wechselt das Fernsehbild und es wird gezeigt, was diese Person im Augenblick macht. Das vollzieht sich mehrere Male. Hierdurch, durch diesen plötzlichen

167) Diese Passage des Fernsehspieles findet sich nicht in der Erzählvorlage

Wechsel der Szenerie, geschieht ebenfalls nichts anderes, als daß die sprachliche Konjunktion "während" visuell zum Ausdruck kommt. Das Fernsehspiel hat durchaus, genauso wie die Erzählung, die Möglichkeit, eine Szenerie für nur wenige Augenblicke zu verlassen, um dann sogleich zu ihr zurückzukehren.

Eine freie Gestaltung erlaubt es dann schließlich, den Ort der Handlung (Szenerie) zum Zwecke der Auflockerung ein und desselben Geschehens öfter zu wechseln. Ein Beispiel hierfür begegnete schon bei der Untersuchung des Dialoges in dem Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree" (S.139ff), wo einem längeren Gespräch eine wechselnde Szenerie unterlegt wurde, so daß der Zuschauer, neben dem Inhalt des Gespräches, auch visuell seine Unterhaltung findet. Gerade diese Behandlung des Ortes der Handlung zeigt deutlich, welche Bedeutung ihm im Fernsehspiel in der Regel zukommt: Er dient weitgehend dazu, einen Hintergrund für die Spielhandlung darzustellen, ein Hintergrund allerdings, der, wie in der Erzählung, frei gestaltet und gewählt werden kann, so daß durchaus die Möglichkeit besteht, ihn als augenblicklichen Vordergrund etwa zur Charakteristik eines Milieus mit einem Kameraschwenk oder verschiedenen Einstellungen zu beschreiben.

Derartiges begegnet etwa zu Anfang des Fernsehspieles "Hinter diesen Mauern" nach dem gleichnamigen Roman von Cronin, wo es heißt:[168]

---

168) Hinter diesen Mauern, Fernsehspiel von Jürgen Gütt nach dem Roman von A. J. Cronin, Drehbuch, ZDF, S.2f

Belfast Außen-Dämmerung
1. Totale. Verzaubert von der untergehenden Sonne heben sich die Dächer und Schornsteine vom Himmel ab.
-Die Kamera schwenkt- langsam das Panorama ab und blickt dann hinunter in die schmutzig-grauen Straßenfluchten.
2. Totale. Vollbesetzt sind die Straßenbahnen, überfüllt die Autobusse.
3. Totale. Die Straßenlaternen zucken, gleich werden sie hell leuchten.
4. Totale. Unzählige Menschen strömen aus dem Bürohaus.
5. Totale. Leuchtreklamen fangen zu rotieren an.
6. Halbtotale. Das Gitter eines Kaufhauses senkt sich langsam.
7. Halbtotale. Langsam leert sich der Fahrradstand im Fabrikhof.
8. Totale. In langer Reihe verlassen die Autos den Parkplatz.
-Die Kamera schwenkt- mit ihnen in die jetzt hell erleuchteten Straßenfluchten.

Hier hat die Schilderung des Ortes der Handlung einen eigenen Aussagewert. Sie ist vergleichbar mit der Beschreibung einer Lokalität in Erzählungen, die sich oft am Anfang derselben vorfinden. Es ist daher keineswegs verwunderlich, wenn auch in Fernsehspielen gerade als Einleitung oft ein häufiger Wechsel des Handlungsortes, ohne daß schon die Handlung selbst begonnen hat, sich vorfindet. Geht man soweit - bei der Schwierigkeit, den Begriff 'Ort' für das auf dem Fernsehschirm sichtbare Geschehen zu definieren - einen Kameraschwenk als kontinuierlichen Wechsel des Ortes zu verstehen, so zeigt sich, daß diese auf Ortswechsel beruhende Kamerabeschreibung sich bei den meisten Fernsehspielen vorfindet (vgl.auch S.215). Ein quantitativer Vergleich zwischen Fernsehspiel und Erzählung ist jedoch eben aufgrund der in beider Milieu gegebenen Unmöglichkeit, einen Ort von dem zeitlich darauf folgenden scharf zu trennen, nicht durchführbar. Es konnte nur auf die Möglichkeit hingewiesen werden, daß

beim Fernsehspiel in gleicher Weise wie in einer Erzählung prinzipiell keine Notwendigkeit besteht, in der Wahl der wie zahlreich auch immer vorhandenen Handlungsorte irgendwelche Kriterien (z.B.die Bühne beim Theater) anzuerkennen, als das der Handlung selbst. Einwände hingegen, die anführen, daß in Erzählungen oft Handlungsorte sich vorfinden, welche im entsprechenden Fernsehspiel gar nicht auftauchen (zahllose Beispiele in Bliviers "Stalingrad", in "Don Quixote", in Geißlers "Anfrage", in Tschechows "Das Duell" usw.) oder daß ein mehrmals erwähnter Ort in der Fernsehfassung weniger häufig in den Mittelpunkt rückt (beispielsweise in Cronins Roman: "Hinter diesen Mauern" die Wohnung Prustys oder das Lokal "Green Oak") und hieraus die Möglichkeit eines quantitativen Vergleiches der Handlungsorte herleiten wollen, gehen am Problem vorbei; denn das Nichtauftauchen oder das nicht-so-häufig Auftauchen einer Lokalität hat einzig und allein seinen Grund in einer Veränderung der Handlung. In gleicher Weise ergibt sich umgekehrt bei Erweiterung der Handlung gegenüber der Vorlage ("Nacht der Schrecken", "Bartleby", "Ein Riß im Eis", "Leutnant Gustl") ein selbstverständliches Vorhandensein neuer Handlungsorte. Eine derartige Untersuchung würde also nichts anderes als die Analyse des Stoffes bzw. die des Handlungsablaufes wiederholen.

Folgerungen für das Phänomen Fernsehspiel aus der quantitativen Analyse

An diesem Punkt der Untersuchung scheint es angebracht, ein erstes Resümee zu ziehen, d.h. sich durch Vergegenwärtigung wenigstens einiger wichtiger Ergebnisse der bisherigen Analyse darüber Gedanken zu machen, was im wesentlichen zur Erhellung des Phänomens "Fernsehspiel" aufgezeigt wurde. Folgende Feststellungen dürften bei dem jetzigen Stand der Untersuchung schon gerechtfertigt sein:

1) Beim Fernsehspiel handelt es sich nicht um eine Stilform (im Sinne des dramatischen, epischen, lyrischen Stils), sondern um ein komplexes Gebilde. Denn: Es finden sich neben dramatisch auf den Schluß ausgerichteten Werken (z.B.Unterm Birnbaum) ebenfalls solche, die aus einer Reihung (Parataxe) von einzelnen Episoden bestehen und somit in ihrer Gesamtkonzeption als episch verstanden werden müssen (z.B. Die Nacht der Schrecken, Robinson Crusoe). Lyrische Fernsehspiele gibt es nicht[169], jedoch sind lyrische Passagen im Fernsehspiel durchaus möglich (z.B. Frau Berta Garlan, an der Stelle, an der sie sich an ihren Beliebten erinnert; vgl. S. 128).

---

169) Ich verweise betreffs der Unterscheidung von Lyrik und Spiel auf Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. Hamburger teilt die Dichtung insgesamt ein in eine fiktionale oder mimetische Gattung und in eine lyrische oder existentielle Gattung. Von dieser Unterscheidung aus gesehen kann das Fernsehspiel als die Übertragung einer dargestellten Handlung nur zur mimetischen Gattung gezählt werden. Doch schließt dies nicht aus, daß innerhalb der Handlung lyrische Elemente vorfindlich sein können (z.B.der Vortrag eines Gedichtes).

2) Das Fernsehspiel ist hinsichtlich seiner Darstellungsweise völlig frei. Denn:
   a) Eine äußere Begrenzung der Spieldauer gibt es nicht. Diese richtet sich allein nach der Handlungsfülle.
   b) Zeitlich nacheinander sich vollziehende Vorgänge können, aber müssen nicht in der gleichen Reihenfolge dargebracht werden.
   c) Räumliche Beschränkungen (Handlungsort) sind in keiner Weise gegeben.

3) Fernsehdialoge haben eine größere Variationsbreite als Dramendialoge. Denn: Neben den Dramendialogen - und jedes Drama ist als Fernsehspiel aufführbar - existieren deiktische Dialoge. Sie verkörpern eine Dialogform, die auf dem Theater unsinnig ist: der Dialog als Beleg einer Erzählpassage (vgl.S.125). Das durch einen derartigen Dialog Ausgesagte findet sich nicht direkt im Sinne der gesprochenen Worte, sondern indirekt durch die Art und Weise des Sprechers. Es handelt sich um eine typische Dialogform in Erzählwerken.

4) Im Fernsehspiel herrscht das notwendige Prinzip der Selektion. Denn: Wie auch immer das Fernsehspiel geartet ist, durch das Vorhandensein einer Kamera werden nur bestimmte räumliche Partien gezeigt. Es liegt an der Intention des Drehbuchautors, das Prinzip der Selektion auch auf zeitliche Vorgänge zu erstrecken (vgl.Unterm Birnbaum S.88ff), indem nicht einfach ein kontinuierliches Geschehen kontinuierlich übertragen wird, sondern der Kamera durch Ein-, Aus- und Überblenden eine das Gesamtgeschehen leitende Funktion zugebilligt wird.

5) Das Fernseh s p i e l ist nur aufgrund des m e d i a l e n Charakters des Fernsehens zu verstehen. Das heißt: Das Fernsehspiel ist immer ein ü b e r t r a g e n e s Spiel. Zwischen Geschehen und Zuschauer steht das Medium des Fernsehens, in gleicher Weise wie bei der Erzählung die Sprache. Das Fernsehspiel ist immer mittelbar. Die verschiedenen Geschehnisse zeigen sich nicht so wie sie sind, sondern wie sie übertragen werden. Hierin liegt der Grund für die Möglichkeit der unter Punkt 1-4 genannten Eigenheiten.

Was folgt nun aus dem Gesagten?

Zum ersten, daß ein Vergleich des Fernsehspieles mit dem Theaterstück als unsinnig erkannt werden muß. Denn selbst ein im Fernsehen übertragenes Drama ist kein Theaterstück, sondern aufgrund der Übertragung ein Fernsehspiel.

Zum zweiten, daß eine starke Verwandtschaft zwischen Fernsehspiel und Erzählung besteht. Zumindest können aufgrund quantitativer Vergleiche noch keine wesentlichen Unterschiede festgestellt werden. Der Weg, Kürzungen des Fernsehspieles gegenüber der Erzählvorlage als Kriterium zur Definition des Fernsehspieles hinzuzuziehen, erweist sich als ungangbar, da Erweiterungen ebenso der Fall sind.

Zum dritten das Verhältnis Fernsehspiel-Film: Der Vergleich dieser beiden Medien mußte aus methodischen Gründen vernachlässigt werden, doch kann man sich leicht davon überzeugen, daß alles bisher über das Fernsehspiel Gesagte auch für den Film zutrifft. Wurde auch in einer Anmerkung darauf aufmerksam gemacht (vgl.S. 31), daß von Filmtheoretikern die beschränkte Spielzeit als wichtiges Kriterium angesehen wird, so soll jedoch diese ausgesprochen gewagte Behauptung hier nicht zu schwer gewogen und somit toleriert werden, daß von der quantitativen Analyse aus keine Differenzen zwischen Film und Fernsehspiel bestehen.

TEIL II

Qualitative Veränderungen bei Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele

Es hat sich gezeigt, daß vermittels einer quantitativen Untersuchung keinerlei grundlegende Unterschiede zwischen Fernsehspiel und den entsprechenden Prosawerken gefunden werden können. Denn: Wenn auch in dem je einzelnen Falle Unterschiede auftreten, so kommt diesen jedoch nicht eine grundlegende und artspezifizierende Bedeutung zu, da sie sich nie generalisieren lassen. Vielmehr erweisen sie sich durch die Vorhandenheit konträrer Unterschiede bei anderen Fernsehbearbeitungen als typisch nur für die Einzelumarbeitung. Es wäre aber verfehlt, dieses Ergebnis als negativ zu werten. Ganz im Gegenteil, hierin liegt eine entscheidende positive Aussage über das Fernsehspiel: die völlige Freiheit in der Behandlung des Stoffes. Das besagt für die folgende qualitative Untersuchung der Umarbeitungen, daß, wie auch immer die Ergebnisse ausfallen werden, auf jeden Fall dem Fernsehspiel von der Behandlung des Stoffes, von dem Aufbau und der Abfolge des behandelten Geschehens her formal die g l e i c h e n Möglichkeiten zueigen sind wie Erzählwerken.

Worum aber geht es bei der nun folgenden qualitativen Analyse und was soll sie leisten?

Es geht primär um zweierlei:

Zum einen bedarf es einer Erhellung dessen, was es besagt, daß im Fernsehspiel die in der Vorlage e r z ä h l t e n Geschehen und Ereignisse g e z e i g t werden.

Zum zweiten wird zu fragen sein nach der Art und Weise, wie sich "Spiel" im Fernsehen präsentieren kann. Für die Erzählwerke hat sich bei-

spielsweise eine Diskussion darüber aufgetan, welche Bedeutung dem "epischen Präteritum" zukommt, ob es sich um eine Vergangenheits- oder Gegenwartsform handelt. Gibt es im Fernsehen, da die Geschehnisse nicht erzählt, sondern gezeigt werden, eine ähnliche Problematik, die nun nicht mehr an das Tempus des Erzählvorganges gebunden ist, hingegen an der Beschaffenheit der auf dem Schirm sichtbaren Ereignisse? Bedarf es vielleicht im Fernsehen gewisser Kriterien, das Fernsehspiel als ein Spiel zu kennzeichnen und es so gegen das übrige Fernsehprogramm abzuheben? Im zweiten Kapitel, welches sich mit der Zeitproblematik beschäftigt, in der alle die genannten Fragen ihren Grund haben, wird es darum gehen, den Boden für ein dem Phänomen Fernsehen angemessenes Verständnis des Fernsehspiels zu legen. Hierbei werden auch die Unterschiede zu Erzählwerken und Filmen deutlich hervortreten.

Von dem neugewonnenen Boden aus wird sich die Frage ergeben, wie sich das Fernsehspiel von dem "alltäglichen" Fernsehgeschehen abhebt. Daher bedarf es einer Analyse der Fernsehspielanfänge, mit der sich das dritte Kapitel auseinandersetzt.

Schließlich wird noch zu fragen sein, welche Rolle dem Erzähler im Fernsehspiel zukommt, eine Frage, die in die Problematik des ersten Kapitels zurückgreift, da in diesem die Umwandlung von erzähltem Stoff in gezeigten behandelt wird, jedoch darüberhinaus der Kenntnis der Zeitbezüge zwischen Zuschauer und Fernsehgeschehen bedarf und daher erst an dieser späten Stelle behandelt werden kann.

Die Umsetzung des Erzählvorganges in visuelles Geschehen

Das Fernseh"bild"

Wenn man sich daran begibt, die auf dem Fernsehschirm gezeigten Vorgänge zu verstehen, so scheint der gangbarste Weg der zu sein, durch Vergleich mit anderen Phänomenen diesem näher zu kommen. Da es sich beim Fernsehen in gleicher Weise wie beim Film um ein Geschehen auf einer Fläche handelt, was zur Folge hat, daß die dritte Dimension vorgetäuscht werden muß, so scheint es naheliegend, zum Vergleich die Malerei oder auch die Photographie heranzuziehen. Das ist in der Tat auch geschehen, sowohl für das Fernsehspiel[170] als auch für den Film[171]. Die Schwierigkeit, die sich hierbei ergibt, scheint einfach die zu sein, daß sich, im Gegensatz zur Photographie und zum Gemälde, Film- und Fernsehbilder bewegen. Für diese "beweglichen Bilder"[172] sollen aber - mit gewissen Einschränkungen - im großen ganzen die "Grundeigenschaften"[173] der Photographie gelten[174].

---

170) Saad Elghazali, Literatur als Fernsehspiel, a.a.O., S.94f
171) Vgl. Siegfried Kracauer, Theorie des Films, Frankfurt 1964, S.57ff
172) Siegfried Kracauer, a.a.O., S.53
173) Siegfried Kracauer, a.a.O., S.55
174) Saad Elghazali grenzt das Fernsehspiel von der Malerei ebenfalls dadurch ab, daß er die "Zeitfolge" als das die Malerei transzendierende Charakteristikum versteht. Er schreibt: "Das Fernsehen ist nicht ausschließlich Sprache. Es hat aber gemeinsam mit dem Epischen die Zeitfolge.
Das Fernsehen ist aber auch keine Malerei. Es hat aber das Bild gemeinsam mit der Malerei. Beide - Malerei und Fernsehspiel - sind Abbilder der Wirklichkeit." (S.94).

Ganz so einfach scheint uns das Problem jedoch nicht zu sein. Um aber die Bedenken an dieser offenbar naheliegenden Anschauung der Gegebenheiten anzumelden, soll eine der h ä u f i g s t e n Spielkonstellationen untersucht werden und von hier aus die Frage gestellt werden, wieweit es überhaupt sinnvoll ist, von einem Fernseh b i l d zu sprechen. Wir wählen hierzu eine Passage aus dem Fernsehspiel "Kozibrowski macht ein Geschäft" von Karlheinz Bieber und Hans-Jürgen Bobermin nach der gleichnamigen Erzählung von Kálmán Mikszâht.[175]

> Schwach dringt die Sonne durch die Vorhänge. Kozi springt aus dem Bett und zieht die Gardinen zurück. (Überhaupt macht das Zimmer einen renovierten Eindruck). Es klopft.
> - Klopfen -
> Baptiste vor der Tür:
> BAPTISTE: (im off) Ich bringe das Frühstück.
> KOZIBROWSKI: Herein!
> Baptiste kommt herein. Erstaunt betrachtet er die aufgezogenen Vorhänge.
> (Usw.)

Was auf dem Bildschirm sich zeigt, ist nur ein Ausschnitt. Denn anfangs ist lediglich eine der beiden handelnden Personen sichtbar. Die andere bleibt im "Off", ist aber dennoch durch die Stimme anwesend, und zwar so, daß der Zuschauer ihren Standort genau lokalisieren kann und muß, da ja die im Bild sichtbare Person sich sprechend an die unsichtbare wendet. Der Dialog, das Geschehen dieser Szene, spielt sich somit eigentlich nicht im "Bild" ab. Das "Bild" zeigt vielmehr nur einen Ausschnitt, dessen Ganzes allerdings dem Zuschauer stets gegenwärtig sein muß, sonst würde er diese Passage überhaupt nicht verstehen.

---

175) Kozibrowski macht ein Geschäft. Fernsehspiel von Karlheinz Bieber und Hans-Jürgen Bobermin nach der gleichnamigen Erzählung von Kálmán Mikszâht, Drehbuch, ZDF, S.42

Schon hier erweist es sich als problematisch, einfach ein Verständnis von Photographie oder Malerei auf das Geschehen des Fernsehens anzuwenden. Denn ein Bild ist notwendigerweise räumlich begrenzt; über dasjenige, was sich außerhalb der Bildfläche befindet, lassen sich Vermutungen anstellen, jedoch keine festen Aussagen machen. Für das Fernseh"bild" hingegen erweist sich die sichere Kenntnis und Präsenz des nicht im "Bilde" dargestellten als unbedingt notwendig. Vergleiche mit Photographie und Malerei wären unter Umständen dann möglich, wenn sich das Geschehen n u r innerhalb des Bildes abspielen würde, wobei jedoch eine die Guckkastenbühne nachahmende Einstellung der Kamera gewählt werden müßte, in der auch die einzelnen Schauspieler ihre Auftritte hätten. Dann könnte eventuell von Bild gesprochen werden. Hiermit wäre allerdings auch die Problematik behoben, die sich bei der quantitativen Untersuchung der Handlungsorte darstellte, da nämlich in diesem hypothetischen Fall ein fest umgrenzter Ort der Handlung gewährleistet wäre.

Im Gegenteil jedoch zeigte die zitierte Stelle, daß man im Fernsehspiel nicht ohne den Begriff des "Phantasieraumes"[176] auskommen kann.

---

176) Es ist wichtig, das notwendige Vorhandensein eines Phantasieraumes im Fernsehen zu konstatieren, d.h.festzustellen, daß, während sich dem Zuschauer ein bestimmtes Detail zeigt, dieses von ihm in ein augenblicklich nicht sichtbares räumliches Ganzes eingeordnet werden muß. Denn aus der Vorhandenheit des Phantasieraumes ergeben sich für den Regisseur bestimmte Gesetze, z.B.das Verbot des "Achsensprunges" für die Stellung der verschiedenen Kameras. Werden nämlich die Kameras zu beiden Seiten der Achse eines Geschehens aufgebaut, dann hätte dies zur Folge, daß ein Gegenstand, den der Zuschauer links von einem anderen erwartet, plötzlich rechts wäre. Geschieht dieser "Fehler" mehrmals, dann verliert der Zuschauer jegliche Orientierung und es ist ihm unmöglich, dem Fernsehgeschehen zu folgen.

Denn trotz der Sichtbarkeit des Geschehens ist dieses nicht auf das visuelle Element allein beschränkt. Vielmehr muß eine ständige O f f e n h e i t des 'Bildes' angenommen werden, ein permanenter Ausschnittcharakter desselben, so daß das jeweils sichtbare Geschehen nur als Akzentuierung eines Gesamtgeschehens gedeutet werden muß. Würde aber das Gesamtgeschehen (an dieser Stelle ein Dialog) nicht in der Phantasie des Zuschauers vorhanden sein, dann wäre das sichtbare Geschehen völlig unverständlich.

Die Problematik des unbegrenzten "Bildes" trifft für Film und Fernsehen gleichermaßen zu, wenn allerdings auch im Fernsehen in weit ausgeprägterer Form, da in ihm der Dialog eine wesentlich bedeutendere Rolle einnimmt, als man sie beim Film gemeinhin ansetzt[177]. Der Dialog aber erlaubt es erst, die Bildausschnitte möglichst klein zu gestalten, da durch die Richtung des sprechenden, bzw. hörenden Dialogteilnehmers der Phantasieraum stets gewahrt bleibt.

Nicht allein die räumliche Offenheit des Fernsehbildes unterscheidet es von der Photographie, sondern vor allen Dingen die Tatsache,

---

177) Das Primat des visuellen Geschehens gegenüber dem akustischen scheint allgemein anerkannt zu sein. Daher mag es genügen, wenn ich einen Versuch der Begründung dieses Sachverhalts hier anführe. Ernst Iros (Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957) glaubt die Vorrangstellung des visuellen Elementes dadurch begründen zu können, daß er darauf hinweist, daß "die Gesetzmäßigkeit in jeder Kunst und jeder Werkgattung in erster Linie durch das Material derselben bestimmt ist". Das Material des Films aber ist das lichtempfindliche Filmband. "Aus diesem eigenschaftlichen Merkmal des Filmbands ergibt sich das 'Primat des Bildes' gegenüber dem Ton...Die Filmtongestaltung kann daher nur ein 'ergänzendes Element' sein." (S.31)

daß das Fernseh"bild" sich normalerweise in Bewegung befindet. Nicht nur, daß die Gegenstände in ihm sich bewegen, also mit fortschreitender Zeit ihren Ort verändern, auch das Bild wandelt sich, nicht nur durch einen "Schnitt", vielmehr auch kontinuierlich. Eine Person macht einen Gang, die Kamera verfolgt sie, das Bild ändert sich s t e t i g .

Es ergibt sich nun die Frage, was eigentlich als ein Fernsehbild zu bezeichnen ist; ein Ausdruck, der in der Diskussion über das Fernsehen immer leichthin gehandhabt wird[178], bereitet nun in seiner Definition die schwierigsten Probleme.

Die Schwierigkeit, die sich beim Film in gleicher Weise stellt, wurde von K. Hamburger für dieses Medium in sehr präziser Weise gesehen und erkannt, und sie kommt zu dem Ergebnis: "Die Photographie als Kunst kann man mit der Malerei vergleichen, und dies ist geschehen (gleichgültig hier ob in positiv oder negativ wertendem Sinne). Den Film aber kann man nicht mit der Malerei vergleichen, sondern nur mit den literarischen Künsten der Epik und Dramatik."[179]

---

178) Es ist unmöglich und auch sinnlos, sämtliche Arbeiten zu nennen, die mehr oder weniger unreflektiert den Begriff 'Bild' verwenden. Einige Hinweise mögen daher genügen: Eckert, Gerhard, Die Kunst des Fernsehens, Emsdetten (Westf.) 1953, S.33ff; Krapp, Helmut, Das Widerspiel von Bild und Sprache, in: Sprache im technischen Zeitalter 1961, H.1, S.38-45 und 1962, H.2, S.124-129; Kalbeck, Florian, Dichtung und Fernsehspiel, in: Wort in der Zeit, H.3, Graz 1957, bes.S.603 (S.600-605); Kaltofen Günter, Das Bild das deine Sprache spricht, Berlin 1962, besonders S.20ff.

179) Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S.135

Die Schwierigkeit beim Verständnis der Vorgänge auf dem Fernsehschirm liegt darin, daß die Kontinuität der Zeit es erlaubt, von unendlich vielen Bildern zu sprechen[180]. Hiermit jedoch wäre nicht mehr faßbar, was ein einzelnes Fernsehbild ist. Andererseits, würde die Spanne von Schnitt zu Schnitt als e i n Bild bezeichnet, so wäre dieses "Bild" ebenfalls nicht mehr faßbar, da die Einheit des Abgebildeten nicht mehr gewährleistet und somit die Bezeichnung "Bild" verfehlt ist.

Hinzu kommt, selbst wenn einmal ein ruhendes "Bild" gedacht wird, der notwendige Konnex, mit dem es in einem Gesamtzusammenhang steht. Denn das in ihm Dargestellte erhält nur seinen Sinn, wenn es ein Verständnis vom vorher Geschehenen erfährt und gleichzeitig auf Zukünftiges weist[181].

---

180) Rein technisch läßt sich natürlich von einer bestimmten Anzahl von Bildern sprechen. Doch erweist sich eine derartige Zerstückelung eines kontinuierlichen Vorganges für den Zuschauer als unrelevant.

181) Für den Film sind in diesem Punkte Untersuchungen vorgenommen worden. Ich zitiere Kracauer, a.a.O., S.106, der zwar auch von Bildern spricht, dessen angeführtes Beispiel jedoch meines Erachtens die Zweifelhaftigkeit des Verständnisses der Vorgänge als Bilder aufzeigt: "Kuleschow führte zusammen mit Pudowkin das bekannte Experiment durch, aus dem sich ergab, daß diese Reduktion (und Bestimmung) der Bedeutung von Filmbildern eine Sache des Schnitts ist. Um die entscheidende Rolle zu veranschaulichen, die der Montage für den Sinngehalt von Aufnahmen zukommt, schnitt Kuleschow ein und dieselbe Aufnahme von Mosjukins bewußt neutralem Gesicht in verschiedene Handlungszusammenhänge ein; das Ergebnis war, daß das Gesicht des Schauspielers bei einem traurigen Anlaß Schmerz, und bei einer heiteren Gelegenheit lächelnde Zufriedenheit auszudrücken schien. Der Versuch lehrte, daß der Regisseur Mosjukins Gesicht so einsetzen muß, daß es den an dieser besonderen Stelle von der Story erforderten Sinn annimmt."

Das einzelne "Bild" ist durchaus nicht, wie bei der Photographie, aus sich selbst verständlich.

Am ehesten klärt sich dieser Sachverhalt, wenn man sich erinnert, was in der Einleitung über den Fernsehbericht gesagt wurde. Bericht sollte verstanden werden als richtige und kontinuierliche Übertragung. Es wurde bereits schon dort auf Parallelen mit dem sprachlichen Bericht hingewiesen. An dieser Stelle sollen sie vertieft werden.

Wir untersuchen den Satz: "Herr X raucht im überfüllten Bus eine Zigarette". Durch ihn drückt sich eine bestimmte Haltung gegenüber einem Geschehen aus. In der Vielzahl der vorhandenen Personen interessiert nur Herr X. Herr X ist das Subjekt des Satzes, und das Verbum drückt s e i n e Handlung aus (raucht eine Zigarette). Die anderen Personen treten dermaßen in den Hintergrund, daß sie gar nicht erwähnt werden, auf ihre Vorhandenheit vielmehr nur durch das Adjektiv "überfüllt" geschlossen werden kann. D.h.die Aussage bewirkt zweierlei. Erstens: Sie spricht von einer Handlung (Herr X raucht eine Zigarette) und stellt zweitens diese Handlung in ein bestimmtes Verhältnis zu dem Hintergrund (im überfüllten Bus). Sollten die Akzente noch mehr auf das Rauchen der Zigarette gesetzt werden, dann würde der Satz etwa lauten: "Der im überfüllten Bus fahrende Herr X raucht eine Zigarette". Oder, wenn der Hintergrund sich hervorheben soll: "Der überfüllte Bus transportierte auch den Zigarette rauchenden Herrn X". Auf jeden Fall spiegelt jede dieser drei Möglichkeiten ein besonderes Verhältnis von Geschehen zu Umgebung.

Bei der Umsetzung dieser drei Beispiele in visuelles Geschehen ergäben sich in diesem Falle auch drei verschiedene Kameraeinstellungen. In allen drei Fällen ist es gleichbleibend: Herr X fährt in einem überfüllten Bus, doch je nachdem, ob die Handlung des Rauchens besonders akzentuiert werden oder im Gesamtgeschehen aufgehen soll, bieten sich drei den Sätzen entsprechende Möglichkeiten an. Eine Großaufnahme hebt die Handlung am deutlichsten hervor, eine Halbtotale entspricht etwa dem Aussagesatz, während eine Totale in der Hauptsache die Insassen des Busses zeigt, unter denen sich dann auch Herr X befindet.

Nun ist behauptet worden, daß "ein Schauplatz, der im Roman n u r g e n a n n t ist, im Fernsehspiel ausführlich dargestellt werden muß"[182]. Daß dies jedoch keineswegs der Fall ist, erhellt sich bereits aus dem Gesagten. Wenn beispielsweise in dem letzten Satzbeispiel der Herr X im überfüllten Bus dargestellt werden soll, so scheint es allerdings bei flüchtiger Betrachtung, daß der Satz einen unbestimmten Ausdruck verwendet und nicht alle vorhandenen Personen beschreibt, bei der Veranschaulichung des Textes im Fernsehen hingegen der Bus und alle Personen sichtbar sind. Allerdings hieße dies, das Fernseh-"bild" als Photographie zu verstehen und zu verkennen, daß sich hier die Geschehnisse in der Zeit abwickeln. Selbstverständlich zeigen

182) Saad Elghazali, Literatur als Fernsehspiel, a.a.O., S.96

sich viele, jedoch außer der Hauptperson völlig unbekannte Personen, die in der Tat nur eine Funktion haben können, nämlich den Eindruck des überfüllten Busses entstehen zu lassen. Die Personen werden also nicht beschrieben, vielmehr hat ihr momentanes Auftreten nur eine Funktion im Zusammenhang des Gesamtgeschehens, zu zeigen, daß Herr X in einem überfüllten Bus fährt. Dementsprechend würden sie auch im Drehbuch nicht einzeln genannt werden, sondern nur - und das deutet unmißverständlich auf ihre Funktion - mit den Worten "Überfüllter Bus" erwähnt sein.

Keineswegs also muß im Fernsehspiel der Schauplatz "ausführlich" beschrieben werden. Eine Großaufnahme ließe ihn beispielsweise momentan stark zurücktreten.

Aber nicht allein durch die Einstellung der Kamera kann der Schauplatz der Handlung mehr oder weniger hervorgehoben, auch durch stilisierte Kulissen vermag er bis zur Andeutung reduziert werden. So zum Beispiel in dem Fernsehspiel "Thomas More" von Robert Bolt, in dem der Regisseur Gerhard Klingenberg den Szenenhintergrund nur durch Wandtafeln andeutete und so das Augenmerk des Zuschauers auf die wichtigere Sprachebene des Stückes lenkte.

Erzähltext und Drehbuchtext

Um die Umwandlung von erzähltem Geschehen in visuelles deutlich zu machen, sollen zwei Erzählstellen und ihre Entsprechungen in den Drehbüchern untersucht werden. Zuerst eine Passage aus dem Fernsehspiel "Der Schmied seines Glückes" nach einer Novelle von Gottfried Keller und zwar diejenige Stelle, an der der Seldwyler John Kabys zum ersten Mal

das Haus des Herrn Litumlei in Augsburg betritt. Sie lautet in der Erzählung folgendermaßen:[183]

> Ueber einem ansehnlichen Portale türmten sich mehrere Stockwerke mit hohen Fenstern empor, deren starke Gesimse und Profile ein senkrechtes Meer von kühnen Verkürzungen vor dem Auge des armen Glücksuchers ausbreitete, so daß es ihm fast bänglich wurde und er befürchtete, eine zu großartige Sache unternommen zu haben; denn er stand vor einem förmlichen Palast. Dennoch drückte er sachte an dem schweren Thorflügel, schlüpfte hinein und befand sich in einem prächtigen Treppenhaus. Eine steinerne Doppeltreppe baute sich mit breiten Absätzen in die Höhe, von einem reich geschmiedeten Geländer eingefaßt. Unter der Treppe hindurch und durch die hintere offene Hausthüre sah man Sonnenschein und Blumenbeete.

Die entsprechende Fernsehspielszene ist in drei Einstellungen aufgeteilt. Die Kamerabemerkungen des Drehbuches, denen an dieser Stelle kein Dialog und auch kein Erzähltext entspricht, da es sich um eine reine Kameraschilderung handelt, heißen:[184]

> Ueber dem ansehnlichen Portale türmen sich mehrere Stockwerke mit hohen Fenstern empor, deren starke Gesimse und Profile ein senkrechtes Meer von kühnen Verkürzungen vor dem Auge des armen Glücksuchers ausbreiten.// Kabys, den Kopf im Nacken, macht ein paar Schritte zurück und hält mit einer hastigen Bewegung den Hut fest, der ihm vom Kopf zu rutschen droht. Schließlich holt er Luft, rückt entschlossen den Hut zurecht und drückt den schweren Torflügel des Portals auf. // Eine steinerne Doppeltreppe mit breiten Absätzen, von einem reichgeschmiedeten Geländer eingefasst. Unter der Treppe hindurch, durch die hintere, offene Haustüre sieht man Sonnenschein, Blumenbeete und eine Gartenschaukel.

---

183) Gottfried Keller, Gesammelte Werke, 5.Bd., a.a.O., S.71

184) Der Schmied seines Glückes, Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle, a.a.O., S.22f

Untersuchen wir zuerst die erste und die dritte Kameraeinstellung. Rein verbal finden sich kaum Unterschiede zur Erzählvorlage. Zumindest bei der ersten Einstellung bestehen keinerlei Abweichungen außer dem veränderten Tempus. Auch die dritte Einstellung hält sich fast wörtlich an die Vorlage. Nur kleine Änderungen, wie der Wegfall des Prädikats (baute sich) und einer Ortsbestimmung (in die Höhe) und die Hinzufügung eines Objektes (Gartenschaukel), sind zu verzeichnen. Ebenfalls kann gesagt werden, daß auch diese Passage sich in der Vorlage im wesentlichen nur durch das Tempus unterscheidet.

Doch welche Bedeutung kommt dem Tempus zu? Vergessen wir nicht, es handelt sich bei einem Drehbuch nicht um das fertige Fernsehspiel, sondern um eine Vorlage, die sowohl Anweisungen als auch Sprechpartien enthält. Bei Sprechpartien bleibt aber auch im Fernsehspieldrehbuch das gleiche Tempus wie in der Erzählung gewahrt: das Präsens in den Dialogpartien, das Präteritum in den Erzählpartien. So ist beispielsweise derjenige Satz, welcher in der Erzählung die zitierte Stelle einleitet, im Fernsehspiel auch von einem Erzähler gesprochen.[185)]

> Es dauerte ziemlich lange, ehe er die Straße fand, nach der sein Herz begehrte.

Hier wie dort steht das Tempus des Präteritums, d.h.der Satz ist im Fernsehspiel ohne die geringste Änderung von der Erzählung übernommen.

Soll ein Satz der Erzählung jedoch im Fernsehspiel nicht allein wiedergegeben, vielmehr ins Bild übersetzt werden, dann wandelt sich das Tempus, da es sich nun nicht mehr um einen Erzähl-

---

185) Gottfried Keller, Gesammelte Werke, 5.Bd., a.a.O., S.70f; entsprechend Fernsehspiel, a.a.O., S.21

vorgang, sondern um eine Anweisung für den Regisseur handelt.[186]

Die Frage des Tempus wird überflüssig, wenn es in einer Anweisung steht, die selbst im Fernsehspiel nicht auftritt. Der Wortlaut der Regiebemerkung hingegen erweist sich als äußerst wichtig, da er die Intention des Drehbuchautors kundtut, in welcher Weise er das Geschehen oder, wie in diesem Falle, die Beschreibung dargestellt wissen will.

Da in diesem Falle aber der Erzähltext beibehalten ist, zeigt sich ganz deutlich, daß es dem Drehbuchautor darum geht, die von Gottfried Keller intendierte Vorstellung des erzählten Ereignisses möglichst unverändert visuell darzustellen. Das heißt nichts anderes, als daß eine Leistung, die ein Leser der Novelle selbst vollbringen muß, nämlich in der Erzählung Beschriebenes sich in seiner Phantasie vorzustellen, ihm nun abgenommen wird, indem die Erzählung sich nicht mehr sprachlich, sondern visuell ereignet. Der veranschaulichte Erzählvorgang, das 'Bild' im Fernsehspiel behält seine Funktion als Erzählung bei. Wie die sprachliche Beschreibung der Vorderfront des Hauses von Litumlei, so obliegt auch der visuellen im Fernsehspiel die Aufgabe, in den Bereich der folgenden

---

186) Es handelt sich hierbei darum, um die Unterscheidung Harald Weinrichs aufzunehmen, daß ein Satz der "erzählten Welt" in einen der "besprochenen Welt" umgewandelt wird. Diese Welt ist in unserem Falle das Fernsehstudio, nicht aber das Fernsehspiel. Denn nur hier hat das Präsens des Drehbuchtextes, indem es die Erzählvorlage zu einer schriftlichen Aufnahmeanleitung umwandelt, seinen Sinn. Die Anleitung jedoch dient dazu, eine neue "erzählte Welt" zu konstituieren, die der ersten adäquat ist, doch nun sich mit visuellen Mitteln gestaltet.

Handlung einzuleiten. Der Charakter der Erzählung bleibt gewahrt.

Hier gilt es zu bemerken, daß Käte Hamburger in ihrem Buch "Die Logik der Dichtung" für den Film zu einem gleichen Ergebnis gelangt: "Das bewegte Bild hat eine Erzählfunktion; es ersetzt das Wort der epischen Erzählfunktion"[187]. Dieses Ergebnis folgt für sie notwendigerweise aus dem System ihrer Dichtungstheorie. Wir hingegen gelangten hierzu auf rein empirischem Wege.

Daß es sich bei dem Geschehen auf dem 'Bild'-Schirm nicht um eine Folge von Bildern, sondern um einen veranschaulichten Erzählvorgang handelt, also um die Tatsache, daß von allen möglichen Phantasievorstellungen, die eine Erzählstelle hervorrufen kann, eine faktisch sich zeigt, beweisen, neben der angeführten Drehbuchstelle, insbesondere diejenigen Passagen, in denen die Umsetzung des Erzähltextes der Vorlage in visuelles Geschehen nur teilweise durchgeführt ist, wo also Erzählpartien im Fernsehspiel mit rein dargestellten Partien abwechseln. Wiederum wählen wir eine Stelle aus dem Fernsehspiel: "Der Schmied seines Glückes". Der Barbier John Kabys erwartet in seinem Salon einen Fremden, der ihm von einem entfernten Verwandten berichten soll:[188]

> ERZÄHLER: Ein rührendes Familiengefühl erwachte plötzlich in ihm, und es ward John bange, ob der Gereiste auch wiederkommen würde. Nach der Art seines Bartwuchses mußte er in zwei Tagen wieder erscheinen. In der Tat...
> Der Fremde betritt wieder den Laden. John bedient ihn eifrig.

---

187) Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, a.a.O., S.136

188) Der Schmied seines Glückes, Fernsehspiel nach Gottfried Keller Novelle, a.a.O., S.15

Unvermittelt bricht hier der Erzählvorgang ab, und an seine Stelle tritt die dargestellte Handlung allein. Was in der Novelle Gottfried Kellers auch im folgenden von einem Erzähler berichtet wird,[189]

> In der That kam der Mann pünktlich um diese Zeit. John seifte ihn ein und schabte ihn beinahe zitternd vor Neugierde

wird im Fernsehspiel nun nur noch gezeigt. Daß aber das Zeigen von Vorgängen und das Erzählen von ihnen austauschbar ist, beweist ganz deutlich, daß dem sichtbaren Geschehen im Fernsehspiel eine Erzählfunktion zukommt.

Doch kehren wir wieder zu dem oben genannten Beispiel, der Ankunft John Kabys' bei seinem Verwandten Litumlei, zurück. Während die erste und dritte Regiebemerkung im Wortlaut der Erzählstelle sehr ähneln, weicht die zweite verhältnismäßig stark von der Vorlage ab, so daß nicht der gesamte Erzähltext unverändert als Drehbuchtext übernommen wurde. Es muß sich also, bei der im übrigen sich eng an die Erzählvorlage haltenden Drehbuchfassung, um eine Passage handeln, deren Veranschaulichung Schwierigkeiten bereitete. In der Tat handelt es sich hier beim Text der Erzählung nicht um eine einfache Beschreibung, sondern um eine I n t e r p r e t a t i o n [190] des augenblicklichen

---

189) Gottfried Keller, Gesammelte Werke, 5.Bd., a.a.O., S.70

190) Für die "filmische Fiktion" sieht Käte Hamburger, Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S.141f, den "interpretierenden Faktor" als denjenigen an, der in der Romanszene zur Filmszene "hinzukommt". Für das Fernsehspiel jedoch trifft dies nicht in dem Maße zu, da, wie sich noch in diesem Kapitel zeigen wird, die Zuordnung eines sprachlichen Erzählers zum visuellen Erzählvorgang bedeutend ist.

Verhaltens der Hauptperson. Mit der Kausalkonjunktion "so daß" verläßt der Erzähler der Novelle die rein beschreibende und beobachtende Rolle und schließt nun von zwei Gegebenheiten auf eine kausale Verbindung zwischen ihnen. Die Betrachtung der Vorderfront des Hauses und das "bängliche" Verhalten des John Kabys werden in einen Zusammenhang gebracht. Ferner unternimmt der Erzähler eine Aussage, die nicht anschauliche Gedankenwelt des Helden betreffend (er befürchtete), ebenfalls kausal verbunden mit dem folgenden Satz (denn er stand vor einem förmlichen Palast). Und schließlich wird auch noch die im nächsten Satz beschriebene Handlung durch die Konjunktion "dennoch" in einen logischen (bzw. unlogischen) Zusammenhang mit den vorhergehenden Sätzen gebracht.

Ganz deutlich liegt hier eine eigenständige, personale Leistung des Erzählers vor. Nicht mehr die Wiedergabe eines, und sei es auch fiktiven, Ereignisses geschieht, vielmehr eine Stellungnahme zu diesem, dessen Interpretation. Auch die Aussage, die sich auf das Denken und Fühlen der Person bezieht, muß ebenfalls als Interpretation, zumindest aber als über den bloßen Bericht hinausgehend verstanden werden.

Bei der Umwandlung einer Erzählung in ein Fernsehspiel zeigt sich, daß diese Leistung des Erzählers, da sie über die bloße Anschauung hinausgeht, auch nicht veranschaulicht werden kann. Soll sie dennoch bestehen bleiben, so kann sie nur sprachlich wiedergegeben werden. An vielen Stellen dieses Fernsehspieles wird daher der Erzählvorgang in der Hauptsache von einem Erzähler getragen, während die sichtbaren Ereignisse dem Wortlaut des Erzählers dokumentierend unterlegt sind. Passagen der Novelle, in denen die Gedanken und Gefühle der handelnden

Personen geschildert sind, erscheinen zudem in diesem Fernsehspiel, in gleicher Weise, wie dies schon bei dem Fernsehspiel "Frau Berta Garlan" begegnete und dort wie hier in der Funktion, den sprachlichen Erzählvorgang aufzulockern, als "Stimme" der betreffenden Person (vgl.S.127f).

Im Falle unseres Beispieles jedoch zog der Bearbeiter der Kellerschen Novelle es vor, wohl weil er dem interpretierenden Text eine zu geringe Bedeutung beimaß, ihn nicht als sprachliche Erzählung, sondern verändert durch einen anschaulichen Vorgang wiederzugeben. Das konnte nur geschehen, indem die Befürchtung, "eine zu großartige Sache unternommen zu haben", als eine kurze Episode gestaltet wird, in der sich ein unsicheres und nervöses Benehmen des John Kabys kundtut. Der Drehbuchautor wählte das zitierte kleine Ereignis, in dem der Held aufgrund seiner Nervosität einen Kampf mit seinem Hut auszustehen hat.

Der in der Novelle als Interpretation erscheinende Erzählvorgang ist somit im Fernsehspiel wiederum auf ein Geschehen zurückgeführt, welches selbst einer Interpretation bedarf, die jedoch nun vom Zuschauer zu leisten ist. Zwar bleibt der nun anschauliche Vorgang seinem Charakter nach ein Erzählvorgang, allerdings einer, der sich darauf beschränkt, einzig und allein Fakten zu berichten.

Die Bedeutung der Perspektive im Fernsehspiel

Um der Erzählfunktion des Fernseh-"Bildes" einen weiteren Schritt näherzukommen, soll erneut eine Erzählpassage untersucht werden, die bei der Umarbeitung ins Fernsehspiel völlig in visuelles Geschehen aufgelöst ist. Als Beispiel dient diesmal eine Stelle aus Fontanes Roman

"Unterm Birnbaum". Es handelt sich um die Beschreibung eines Spazierganges, den die Hauptperson Abel Hradschek mit seiner Frau Ursel in seinem Garten unternimmt[191]:

> Und so gingen sie hinaus. Draußen aber nahm sie seinen Arm, hing sich, wie zärtlich, an ihn und plauderte, während sie den Mittelsteig des Gartens auf und ab schritten. Er seinerseits schwieg und überlegte, bis er mit einem Male stehen blieb und, das Wort nehmend, auf die wieder zugeschüttete Stelle neben den Birnbaum wies. Und nun wurden Ursels Augen immer größer, als er rasch und lebhaft alles, was geschehen müsse, herzuzählen und auseinanderzusetzen begann. "Es geht nicht. Schlag es dir aus dem Sinn. Es ist nichts so fein gesponnen..."
> Er aber ließ nicht ab, und endlich sah man, daß er ihren Widerstand besiegt hatte. Sie nickte, schwieg, und beide gingen auf das Haus zu.

Die entsprechende Drehbuchstelle lautet folgendermaßen[192]:

> Garten. Außen. Tag. Totale.
> Durch das Fenster des Wohnzimmers sehen wir, wie HRADSCHEK mit FRAU HRADSCHEK den Garten betritt und auf sie einredet. An der Stelle, wo HRADSCHEK unter dem Birnbaum den Toten fand, bleiben sie stehen. HRADSCHEK spricht, vorsichtig in der Gestik, mit großer Ruhe und Intensität. Ihr Widerstreben wird schwächer und schwächer, bis sie schließlich nickt. Er nimmt sie um die Schulter und geht mit ihr zum Haus zurück. Sie gehen aus dem Bild, die Kamera bleibt noch auf dem Birnbaum stehen. (Überblenden)

Wie in dem vorhergehenden Beispiel ist die Parallelität zwischen Erzählvorlage und Fernsehfassung deutlich gegeben. Der objektiv beschreibende Erzählstil Fontanes unterscheidet sich nur

---

191) Theodor Fontane, Sämtliche Werke, 1.Bd., a.a.O., S.467f

192) Unterm Birnbaum, nach einer Novelle von Theodor Fontane, von Herbert Reinecker, Drehbuch, WDR, S.19

in Geringem von der Regieanweisung, abgesehen von dem Präteritum als dem Tempus der Erzählung. In beiden Fällen folgt die Beschreibung genau dem Geschehen. Sowohl im Erzähltext als auch im Drehbuchtext sind chronologisch die wichtigsten Stationen des Ganges in den Garten bezeichnet: gingen hinaus (betritt den Garten); plauderte (auf sie einredet); blieb stehen (bleiben stehen) usw. Verhältnismäßig genau dasjenige also, was in der Erzählung beschrieben wird, wird im Fernsehspiel gezeigt. D.h.die die Handlung bezeichnenden Verben werden umgesetzt in die Handlung selbst. Hierdurch ergibt sich nicht, wie anzunehmen wäre, eine detaillierte Beschreibung der Handlung selbst, deshalb, weil nun z.B. jeder einzelne Schritt zu sehen ist. Vielmehr dürfte das visuelle Ereignis eines Ganges denselben Informationswert haben wie die Aussage "sie gehen".

Wenn ich vom gleichen Informationswert spreche, dann meine ich folgendes: Die Kamera, die hier, wie der erste Satz des Drehbuchzitates zeigt, das Geschehen von einer gewissen Entfernung aus sieht, betont aufgrund der gewählten Einstellung, nämlich der "Totale", den Gang als ganzen und nicht, wie es möglich wäre, durch Zeigen der schreitenden Füße die einzelnen Schritte. Das verlangt zumindest das Drehbuch. Der Unterschied zur Erzählung findet sich nur darin, daß in dieser der Leser sich den Gang vermittels seiner Phantasie vorstellen muß, im Fernsehspiel hingegen, infolge der Umsetzung des erzählenden Drehbuchtextes in ein ihm entsprechendes sichtbares Geschehen, diese Phantasieleistung durch die Anschaulichkeit ersetzt wird.

Eine derartige Umwandlung hat zur Folge, daß die Anzahl der möglichen Phantasievorstellungen, die eine sprachliche Erzählpassage hervorrufen kann, auf eine einzige beschränkt wird. Nicht nur das Aussehen der Personen, das in der Erzählung weitgehend nach Belieben und Gutdünken gestaltet werden kann, erweist sich als genau festgelegt, sondern vor allen Dingen der B l i c k w i n k e l , unter dem sich ein Geschehen zeigt. So erlaubt die zitierte Erzählpassage dem Leser, sich das Geschehen von wo auch immer vorzustellen. Denn nur einmal wird überhaupt auf den Beobachter eingegangen, ohne allerdings seinen Standort dem Geschehen gegenüber anzugeben. Im letzten Satz heißt es "sah man". Hingegen ist die Perspektive im Drehbuch notwendigerweise genau festgelegt (Durch das Fenster des Wohnzimmers sehen wir).

Die Einschränkung aller möglicher Phantasievorstellungen auf eine einzige bringt es mit sich, daß im Fernsehspiel der Standort des Beobachters stets genau festgelegt ist und das Geschehen nur von einem Punkt aus zur Darstellung kommen kann. Während also oftmals, wie es z.B.in diesem Fontanetext der Fall ist, in einer Erzählung der Erzähler als lokalisierbare Person weitgehend in den Hintergrund treten kann, um die Gegenstände der Erzählung nicht als exakter Beobachter, also nur von einer Seite aus, sondern losgelöst von jeder räumlichen Perspektive darzustellen, so ist dies aufgrund der Anschaulichkeit der Dinge im Fernsehen nie möglich. Selbst wenn der Standort weniger in den Vordergrund tritt als bei diesem Beispiel, bleibt dennoch eine durch die Kamera stets gegebene Perspektive.

Aus dem Gesagten ließe sich folgern, daß bei der Umwandlung von Erzählungen in Fernsehspiele möglichst realistische Erzählvorlagen oder Augenzeugenberichte den Vorzug haben, da eine Erzählung, die sich damit begnügt, lediglich eine Handlung beschreibend wiederzugeben, allein durch Umwandlung des präteritalen Erzähltempus in das Präsens des Drehbuchtextes für das Fernsehen adaptionsfähig wäre. Damit jedoch müßte eingestanden werden, daß dem Fernsehspiel ein bestimmter Stil eigen wäre. Er wäre mit dem Terminus 'objektiv-beschreibend' zu bezeichnen, was allerdings nicht mit Realismus verwechselt werden darf, da der oft hohe Grad an Stilisierung der Dekoration und der Kostüme[*] eine derartige Bezeichnung verbietet.

Nun zeigt es sich aber, daß ein großer Teil der umgewandelten Fernsehspiele sich nicht damit begnügt, objektiv-beschreibend ein Geschehen darzustellen, sondern durch das Vorhandensein eines, sei es anonymen, sei es personalen Erzählers ein kommentierendes und analysierendes Element im Spiel ermöglicht. Zwar lassen sich aus der beschränkten Anzahl der mir zur Verfügung stehenden Texte keine exakten statistischen Ergebnisse gewinnen, dennoch aber läßt sich zeigen, daß das Vorhandensein eines Erzählers für das Fernsehspiel durchaus charakteristisch ist. Von 31 von mir daraufhin untersuchten Fernsehspielen mit Erzählvorlage fand sich insgesamt in 17 ein oder mehrere Erzähler. Das ist über die Hälfte.

---

[*] Gerade die Stilisierung durch Dekoration und Kostüme ist für den Zuschauer eines der wichtigsten Kriterien, ein Geschehen auf dem Bildschirm als nicht-real und somit als Spiel zu erkennen.

Im einzelnen gliederten die Drehbücher sich folgendermaßen auf:

Fernsehspiele ohne Erzähler	14
Fernsehspiele mit anonymem Erzähler	7
Fernsehspiele mit personalem Erzähler	6
Fernsehspiele mit anonymem und personalem Erzähler	4

Der vierte Punkt erweist sich als eine Kombination der beiden vorhergehenden. In der Regel verhält es sich so, daß der anonyme Erzähler in ein Geschehen einleitet, von wo aus der oder die so vorgestellten Erzähler den H uptteil des Fernsehspieles erzählen. So ist es etwa in allen fünf Teilen des Fernsehspieles "Am grünen Strand der Spree". Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß anonymer und personaler Erzähler sich die Aufgabe des Erzählens teilen, also im wesentlichen gleichgeordnet sind. Ein Beispiel hierfür bietet das Fernsehspiel "Schach von Wuthenow", in dem zwar auch der anonyme Erzähler die personalen Erzähler vorstellt - hier sind es zwei; zwei Bekannte des Schach von Wuthenow unterhalten sich nach dessen Tode über die Lebensweise und Lebenshaltung des nun Toten -, doch er, der anonyme Erzähler, kommentiert auch fernerhin noch das von den beiden personalen Erzählern erinnerte Geschehen. Auf diese Weise wird das erreicht, was sich bereits im ersten Teil dieser Arbeit herausstellte: die Auflockerung des Erzählvorganges.

Es bieten sich also zwei auf die Vorhandenheit eines Erzählers zurückführende Möglichkeiten, die objektiv-berichtende Erzählweise des visuellen Vorganges zu überhöhen:

1) Durch das Auftreten eines anonymen Erzählers, wodurch nichts anderes geschieht, als daß der in der Erzählung einheitliche Erzählvorgang aufgespalten wird in einen visuellen und

einen sprachlichen. Beide bestehen gleichwertig nebeneinander. Am konsequentesten durchgeführt ist diese Aufteilung in dem Fernsehspiel "Der Schmied seines Glückes", wo weitgehend die Bearbeitung darin besteht, den Novellentext Gottfried Kellers zu trennen in Regiebemerkungen und in Sprechtext des Erzählers.

2) Durch das Auftreten eines personalen, womöglich sogar Ich-Erzählers, wodurch sich der objektivberichtende Erzählvorgang des sichtbaren Geschehens zum subjektiv-berichtenden wandelt. Auch dieser subjektive Erzählvorgang erweist sich als aufgespalten in eine visuelle und eine sprachliche Partie.

Das beste Beispiel hierfür ist das Fernsehspiel "Anfrage", dessen Romanvorlage von dem Autor Christian Geißler in der Er-Form geschrieben ist. Das Werk berichtet in der Hauptsache von dem über die deutsche Nachkriegsgesellschaft empörten Physikassistenten Otto Köhler. Nun verändert das Fernsehspiel den Erzähltext so, daß dieser Otto Köhler selbst die Ereignisse darstellt und somit diese sich nicht objektiv, vielmehr unter dem Gesichtspunkt des Empörten darstellen. Selbstverständlich konzentriert sich das Fernsehspiel dann nur auf die Subjektivität des Erzählers und somit die Hauptperson am stärksten tangierenden Ereignisse. Auf diese Weise, durch den Wechsel der Erzählhaltung, erklären sich übrigens die starken Kürzungen der Gesamthandlung gegenüber der Vorlage. Nicht eine "Intensivierung des Geschehens des Romans im Fernsehspiel"[194] ist der Grund der Kürzungen, sondern eine Subjektivierung des Stoffes.

---

194) Saad Elghazali, Literatur als Fernsehspiel, a.a.O., S.108

Auf die Funktion des Erzählers im Fernsehspiel wird im letzten Kapitel dieses Teils der Arbeit noch näher einzugehen sein. Hier genügt es, gezeigt zu haben, daß es sich bei dem visuellen Vorgang auf dem Bildschirm nicht um Bilder, sondern um einen visuellen Erzählvorgang handelt, dem aber, da er nicht alle Funktionen des sprachlichen Erzählvorganges leisten kann, sehr oft ein insbesondere auf die Funktionen des Kommentars und der Analyse des sichtbaren Geschehens beschränkter sprachlicher Erzählpart parallelgeschaltet werden muß.

Die Zeit im Fernsehspiel

Eine Untersuchung der Fernsehspiele, und sei es auch nur derjenigen, denen Erzählwerke als Vorlage dienen, bleibt notwendigerweise in Äußerlichkeiten verhaftet, wenn nicht in ihr das Problem der Zeitvorstellung erhellend zur Sprache kommt. Hier mag man leicht vor die Frage nach dem Verständnis von Zeit überhaupt gestellt werden, die dann nur allzu sicher nicht beantwortet werden könnte.

Dennoch, sich des schwankenden Bodens der Untersuchung voll bewußt, wage ich eine Analyse der 'Zeit' des Fernsehspieles, nicht nur, weil andere vor mir, weitaus unbekümmerter, ebenfalls Aussagen hierüber machten[195], sondern weil sich mir erwies, daß in der Tat keine andere einschneidend qualitative Trennung von anderen Künsten möglich ist, als eben diese. Wenn im folgenden von

---

195) Vgl.z.B.Gerhard Eckert, Die Kunst des Fernsehens, Umrisse einer Dramaturgie, Emsdetten (Westf.) 1953, S.83ff und Rudolf Noelte, Fernseh-Spiel, in: Acht Fernsehspiele, a.a.O., S.409

'Zeit' gesprochen wird, dann nicht in der Bedeutung eines Zeitabschnittes, wie es beispielsweise für die Erzählwerke in der von Günther Müller begründeten Schule durch einen Vergleich der Erzählzeit mit der erzählten Zeit geschieht[196]. Hier liegt eine räumliche Vorstellung von Zeit zugrunde, die sich als eine Strecke versteht und somit erst einen messenden Vergleich erlaubt. In ähnlicher Weise bedienten auch wir uns im ersten Teil dieser Untersuchung eines derartigen Verständnisses von Zeit, um durch den objektiven Maßstab der "Länge" eines Fernsehspieles im Verhältnis zu der der Erzählvorlage sichere Aussagen über stoffliche Kürzungen und Erweiterungen, bzw. straffe und breite Darstellungen zu gewinnen.

Wenn hingegen im folgenden von 'Zeit' die Rede ist, dann in der Weise, daß versucht werden soll, sich Klarheit zu schaffen über das Verhältnis Zuschauer - Geschehen; d.h.es geht um das Problem des unmittelbaren Erlebnisses, um die des öfteren für das Fernsehspiel geforderte Gleichzeitigkeit von Sendung und gesendetem Geschehen.

Soviel ich sehen kann, wurde diese Forderung zum ersten Mal in Deutschland 1953 von Gerhard Eckert in seinem Buch "Die Kunst des Fernsehens" aufgestellt. Hier heißt es lapidar über die infrage stehende Beziehung: "F e r n s e h e n : zeitliche Gemeinsamkeit,

---

196) Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn, 1947; ders., Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider 1948. S.195-212; ders., Über das Zeitgerüst des Erzählens. DVjs. 24, 1950, S.1-32

aber räumliche Trennung..."[197]. Auch noch in jüngster Vergangenheit wurde diese These immer wieder vertreten, etwa von Rudolf Noelte: "Die Live-Sendung eines Fernseh-Spiels ist ein mit nichts zu vergleichender Vorgang, ein künstlerisches Ereignis voller Risiken und (trotz aller vorher in Proben festgelegten Details) nicht geplanter Überraschungen - und damit voller Spannung und unbekannter Chancen - wie eine Theaterpremiere; denn die endgültige Komposition durch Auswahl der von verschiedenen Kameras dem Schirm angebotenen und abzurufenden Bildern kann erst im Augenblick der Sendung stattfinden"[198].

Bei den Gegenargumenten handelt es sich in der Hauptsache um produktionstechnische Einwände[199], aber auch um den sehr interessanten Einwurf von Oliver Storz: "Spiel ereignet sich immer in fiktiver Zeit, die mit dem Zeitpunkt seiner Produktion, seines Transportes nicht das leiseste zu tun hat. Die Gleichzeitigkeit von Entstehung und Sendung ist also weder ein künstlerischer Gewinn, noch ein bestimmter Wesenszug eines Kunstgebildes"[200]. Er spricht also, aufgrund des Fiktionscharakters des Fernsehspieles, der möglichen gleichzeitigen Übertragung jede Bedeutung ab. Beide Thesen stehen sich konträr gegenüber.

---

197) Gerhard Eckert, Die Kunst des Fernsehens, a.a.O., S.84

198) Rudolf Noelte,Fernseh-Spiel?, a.a.O., S.409

199) Oliver Storz weist darauf hin, daß die Forderung nach Live-Sendung "nur von Theoretikern stammen kann, die keine Ahnung davon haben, welche Qual die Live-Sendung eines großen Fernsehspiels für sämtliche Beteiligten bedeutet, welche Minderung der künstlerischen Qualität sie notwendigerweise mit sich bringt" (Gibt es schon Fernseh.Regeln, und wie kann man sie lernen?, in: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, hrsg.v.Anne Rose Katz, München 1963, S.132 desgl. Günther Rohrbach, Bildungstheater oder Zeittheater, in: Acht Fernsehspiele, a.a.O., S.404f

200) Oliver Storz, Fernsehspiel-gibt es das? In: DU 18, 1966, S.95

Die Zeitstrukturen des Fernsehens

An dieser Stelle scheint es notwendig zu sein, die grundsätzliche Frage zu stellen, inwieweit das Problem der Gleichzeitigkeit, bzw. Nicht-Gleichzeitigkeit im Fernsehen überhaupt eine Rolle spielt. Vor allen Dingen aber gilt es, die technischen Gegebenheiten des Fernsehens von den ästhetischen strikte zu trennen.

Ohne Zweifel kann bei einer Betrachtung der technischen Gegebenheiten von Gleichzeitigkeit oder genauer beinahe von Gleichzeitigkeit gesprochen werden. Es geschieht dadurch, daß man den Zeitpunkt der Aufnahme mit dem der Sendung vergleicht. Dies aber ist ein Vergleich, den nur derjenige ziehen kann, der sowohl den Zeitpunkt der Aufnahme, als auch den der Sendung kennt. Wer aber ist das? Der Zuschauer? Nein, sondern nur alle diejenigen, die an den Drehar-beiten beteiligt sind. Für diese gilt dann auch, was Rudolf Noelte ein "Ereignis voller Risiken... und voller Spannung" nennt.

Von dem Standpunkt des Zuschauers allerdings - und dieser Standpunkt ist für eine ästhetische Wertung des Fernsehgeschehens der einzig mögliche -, d.h.bei einer bloßen Betrachtung des Fernsehgeschehens, verhält es sich anders. Denn von hier aus lassen sich keinerlei Schlüsse darauf ziehen, ob das gesendete Geschehen im Augenblick stattfindet oder ob es sich um eine Aufzeichnung handelt. Das gilt nicht nur für das Fernsehspiel, sondern generell für jedes gesendete Ereignis. Denn von Gleichzeitigkeit läßt sich überhaupt nur dann sinnvoll sprechen, wenn die beiden Ereignisse, die zeitlich miteinander verglichen werden sollen, zugleich mit dem Vergleichenden an e i n e m Orte sich abspielen. Das gilt etwa für das Theater. Und daher kann

Peter Szondi für dieses mit Recht behaupten: "Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge"[201]. Im Falle des Fernsehens jedoch handelt es sich darum, daß das Geschehen sich an einem Ort abspielt, der dem Zuschauer zur Zeit der Sendung in keiner Weise zugänglich sein kann. Die räumliche Differenz macht es für ihn unmöglich, das übertragene Geschehen mit Sicherheit als gleichzeitig oder nicht gleichzeitig zu erkennen. Ein direkt übertragenes und ein aufgezeichnetes Fußballspiel unterscheiden sich in nichts voneinander. Um die Aufzeichnung als Aufzeichnung zu erkennen, bedarf es einer zusätzlichen Information. Diese wird geliefert: entweder - und das ist in der Regel der Fall - durch das Fernsehen selbst, indem eine Ansagerin darauf hinweist, daß die nun sichtbaren Ereignisse der Vergangenheit angehören, oder durch andere Informationsquellen (Zeitung, Radio), d.h. der Zuschauer erfährt hierdurch den Zeitpunkt eines Geschehens und kann ihn mit dem Zeitpunkt der Sendung vergleichen. Ein durch die Art und Weise der Sendung bedingtes Kriterium findet sich nicht.[202]

Die Diskussion um die Livesendung von Fernsehspielen, also die Ausnutzung der technischen Möglichkeit der Gleichzeitigkeit der

---

201) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a.M. 1959, S.15

202) Von bestimmten Kriterien, wie das zufällige Zeigen einer Uhr, Nichtübereinstimmung der Tageszeit usw. kann hier weitgehend abgesehen werden, da derartige Zufälligkeiten höchstens Zweifel an einer Direktübertragung aufkommen lassen können, jedoch nicht hinreichen, ein Geschehen in seiner wirklichen Zeit eindeutig zu bestimmen

Übertragung erscheint daher müßig, bedingt allein schon aufgrund der Unterschiedlichkeit des Raumes des Geschehens und des gesendeten Geschehens und nicht erst aufgrund des "Fiktionscharakters" des Fernsehspieles.

Nun erhebt sich die Frage, ob der Fernsehübertragung und damit auch dem Fernsehspiel überhaupt eine zeitliche Dimension eigen ist. Da der technische Übertragungsprozeß für die ästhetische Beurteilung nicht relevant ist, muß untersucht werden, ob es im Fernsehgeschehen selbst Funktionen gibt, die etwas als gegenwärtig oder vergangen darstellen. Unter diesen Funktionen aber verstehe ich Mittel der Zeitdarstellung, die nichts mit der technischen Gleichzeitigkeit oder Nicht-Gleichzeitigkeit zu tun haben, Funktionen also, die ein Ereignis unter Umständen als gleichzeitig darstellen, auch wenn es sich technisch um eine Aufzeichnung oder Reproduktion handelt.

Zuerst die Darstellung der Gleichzeitigkeit: Es muß einfach auffallen, daß im Fernsehen ein großer Teil des Programms, und insbesondere derjenige, der auch technisch in Form einer Livesendung oder Direktübertragung sich darbietet, dadurch charakterisiert ist, daß die auf dem Schirm sichtbaren Personen sich an den Zuschauer wenden[203]. Das gilt nicht nur für die Ansagen

---

203) Die Möglichkeit, sich im Fernsehen ad spectatores zu wenden, wurde bereits von Heinz Schwitzke bemerkt, jedoch ohne hieraus grundlegende Folgen herzuleiten. Vielmehr sieht Schwitzke hierin einen Beleg einer gelassenen, plauderhaften Darstellungsweise des Fernsehspieles. Es ist "der Aufwand, der zum Spielfilm gehört, im Fernsehen eben unnötig; es geht hier...viel gelassener, mit weniger Nachdruck, mit weniger energischem Schnitt und (Fortsetzung dieser Anmerkung siehe S.189)

einzelner Darbietungen, wenn auch hier durch die Begrüßungen "Guten Tag", "Guten Abend" usw. oder durch die Ankündigungen "Sie sehen jetzt", "Wir zeigen ihnen heute abend" usw. der Charakter der Gleichzeitigkeit besonders stark hervorgehoben wird, sondern ferner für alle Diskussions-, Unterhaltungs- und Quizsendungen, in denen immer wieder eine Anrede an den Fernsehzuschauer geschieht. Geradezu symptomatisch hierfür ist in diesen Sendungen die Rede desjenigen, der die Sendung leitet, wenn er unterscheidet zwischen den Zuschauern im Sendesaal und den "Zuschauern zu Hause". Durch diese Haltung verschiedener Personen des Fernsehgeschehens entsteht der Charakter der Gleichzeitigkeit und nicht aufgrund der Tatsache, daß das Geschehen wirklich direkt übertragen wird. Neben dieser Hinwendung an den Fernsehzuschauer existieren freilich noch weitere, jedoch unbedeutendere Zeichen der Gleichzeitigkeit, wie etwa das Vorhandensein einer Uhr im Fernsehen. Gleichzeitigkeit, verstanden in diesem Sinne, ist keine objektive, meßbare Gleichzeitigkeit, sondern eine "ästhetische" Gleichzeitigkeit, das ist, der Zuschauer "sieht" ein Ereignis als gleichzeitig an. Weil es sich auch in allen diesen Fällen um einen Bericht handelt - denn Fernsehen ist immer Übertragung - sprechen wir von dem Gleichzeitigkeitsbericht. Die Termini

---

203) (Fortsetzung der Anmerkung von Seite 188): spekulativer Konstruktion, durch die Tempo und Handlungsführung künstlich hochgezüchtet werden. Die Publikumssituation läßt ja sogar Plaudereien, die persönliche Anrede, den direkten Blick in die Kamera zu, die Ansprache ad spectatores, die im Film stets als unmöglich galt." (Das Wort und seine Bilder, in: Vier Fernsehspiele, hrsg. von Heinz Schwitzke, a.a.O., S.14).

"Die Direktübertragung" oder "Livesendung" erweisen sich für uns als unbrauchbar, da sie die produktionstechnischen Gegebenheiten, nicht aber die dem Zuschauer sich zeigenden Fernsehereignisse kennzeichnen.

Neben diesem sich als gleichzeitig darbietenden Geschehen, welches gewissermaßen die Alltäglichkeitsebene des Fernsehens ausmacht, da Nachrichten, Ansagen usw. sich auf dieser erèignen, existiert der Vergangenheitsbericht, d.h.die Darstellung eines Geschehens als vergangen. Sofern ein Sprecher die Ereignisse kommentiert, wird er das Tempus des Präteritums wählen, um auf diese Weise das visuelle Geschehen von der Gegenwartsebene abzuheben. Aber auch die visuelle Ebene selbst kennt Kriterien, die die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit von vornherein unmöglich machen. Neben bestimmten äußeren Charakteristika, etwa der altmodische Schnitt der Kleider von dargestellten Personen, erweist sich insbesondere das Kriterium der Abweichung von der Kontinuität der Zeit als bestimmend für vergangenes Geschehen. Und zwar in zweierlei Hinsicht: erstens durch das Prinzip der Auswahl, d.h.die natürliche Zeitfolge wird unterbrochen, unwichtig erscheinende Handlungsteile weggelassen; zweitens durch das Prinzip der Umstellung, d.h.normalzeitliches Vorher und Nachher wird vertauscht. Derartige Kriterien finden sich in den meisten Fernsehberichten, die sich auf Vergangenes beziehen, und zwar in der Regel so häufig, daß ein weiteres Eingehen hierauf überflüssig erscheint, insbesondere aus dem Grund, weil eine derartige Beobachtung an dieser Stelle keinen Selbstzweck besitzt, vielmehr in dieser Arbeit allein ihre Berechtigung dadurch erfährt, daß sie hilft, das Fernsehspiel als besondere Weise des Berichtes zu verstehen,

da sich auch im Fernsehspiel diese beiden Kriterien, Auswahl und Umstellung, finden. Das wurde bei der quantitativen Analyse der Fernsehspieltexte deutlich (vgl.S. 72f u.S. 83)

Der Fiktionscharakter des Fernsehspiels gegenüber dem Fernsehbericht

Worin aber unterscheidet sich formal ein Fernsehspiel von einem Fernsehbericht? Um dies zu erhellen, soll eine Erzählpassage aus dem vierteiligen Fernsehspiel "Die Schatzinsel" nach dem Roman von Stevenson ausgewählt werden[204]:

> JIM: (off)
> Friedensrichter Trelawney, Doktor Livesey und die anderen Herren, die an unserem Abenteuer teilnahmen, haben mich damit beauftragt, die ganze Geschichte von der Schatzinsel aufzuschreiben, mit allen Einzelheiten und nichts zu verschweigen, als nur die Lage der Insel - und auch nur, weil dort noch ungehobene Schätz e liegen. So ergreife ich denn im Jahre des Heils 1781 die Feder und wandere im Geiste zurück bis zu der Zeit, da mein Vater noch Wirt in der Schenke zum "Admiral Benbow" war.... (Pause) (off) - Damals war ich knapp achtzehn, heute bin ich ein reifer Mann. Aber bis heute habe ich jenen Tag nicht vergessen, an dem der fremde Seemann auf der Suche nach Quartier in unser Wirtshaus kam.

Sprachlich unterscheidet sich diese Stelle nicht von dem Beginn eines Wirklichkeitsberichtes. Ein Erzähler berichtet von einem vergangenen Ereignis, welches "damals" geschah, als er "knapp achtzehn" Jahre alt war. "Heute", zu dem Zeitpunkt, an dem dieses Geschehen erzählt wird, ist er "ein reifer Mann". Diese Angaben könnten

---

204) Die Schatzinsel. Fernsehspiel in vier Teilen, a.a.O., 3. Teil, S.1

im Fernsehen durchaus einen Wirklichkeitsbericht einleiten, wenn nicht dieses "heute" genauer bestimmt wäre, und zwar durch den Satz: "So ergreife ich denn im Jahre des Heils 1781 die Feder". Zweierlei wird hierdurch erreicht:

1) Das "heute" stellt sich in einen Gegensatz zu dem "heute" der Übertragung. Der Sprecher unterscheidet sich hierdurch von einem Sprecher der Alltäglichkeitsebene des Fernsehens, obwohl das Tempus des Präsens gewählt ist. Das "heute" meint nicht Gleichzeitigkeit.

2) Das hier Erzählte und auf dem Fernsehschirm Sichtbare wird ausdrücklich gekennzeichnet als schriftlich Niedergelegtes. Der Ich-Erzähler des Fernsehspieles versteht sich daher als einer, der eine Erzählung oder einen Bericht vorliest und nicht als jemand, der von eigenen Erlebnissen berichtet. Demzufolge gibt sich das dem Erzählvorgang zugeordnete sichtbare Geschehen nicht als Übertragung eines wirklichen Ereignisses, sondern als Nachvollzug dieses Erzählvorganges, d.i.die Umsetzung eines Erzähltextes in Darstellung. Abgesehen von der Tatsache, daß aus dem Jahre 1781 kein Filmmaterial für einen Fernsehbericht überliefert sein kann, es sich aus diesem Grunde schon nicht um eine Dokumentarsendung handeln kann, betont gerade diese Stelle des Fernsehspieles ganz deutlich, daß die visuellen Vorgänge nichts anderes sein wollen als gespielte, somit vollkommen von der Wirklichkeit abgelöste Veranschaulichung eines Erzähltextes aus dem Jahre 1781. Dies besagt, daß das Geschehen weder als gleichzeitiges dargestellt ist,

noch als real-vergangenes. Vielmehr spielt die reale Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, überhaupt keine Rolle. Das Fernsehspiel s p i e l t in einer fiktiven Zeit.

Die zitierte Stelle aus dem Fernsehspiel nach Stevensons Roman zeigt recht deutlich, daß es eigentlich das visuelle Element ist, welches die Fiktionsebene erzeugt und somit das Spiel aus der Alltäglichkeitsebene des Berichtes heraushebt; denn erst in dem Augenblick, in dem zu dem realistischen Lesevorgang die gleichzeitige Umsetzung des Vorgelesenen in eine Darstellung geschieht, handelt es sich um Spiel. Dadurch, daß ein Geschehen, welches sich vor geraumer Zeit zugetragen hat (oder auch nicht: Der Wahrheitswert einer schriftlichen Erzählung spielt hier keine Rolle.), im Fernsehen nicht nur erneut sprachlich berichtet, sondern gleichzeitig sichtbar dargestellt ist, erhellt, daß die Gesamtheit von visuellen und sprachlichen Geschehen kein Wirklichkeitsbericht, hingegen Fiktion ist. Aus der Erzählstelle allein kann nicht entnommen werden, ob es sich um einen Tatsachenbericht oder um eine Fiktion handelt. Erst die Veranschaulichung der erzählten Handlung durch Schauspieler läßt sie als eine Fiktion erscheinen.

In diesem Falle ist die Charakterisierung des Fernsehgeschehens als Spiel verhältnismäßig einfach, da dem Zuschauer bewußt gemacht wird, daß es sich um eine Umsetzung eines Erzähltextes handelt. In diesem Falle dienen allein schon Kostüme der Schauspieler dazu, das Fernsehgeschehen als Fiktion zu bezeichnen, wobei deutlich wird, daß die Kostüme im Fernsehspiel genau die umgekehrte Funktion haben wie Theaterkostüme. Während diesen dort weitgehend die

Aufgabe zukommt, Illusion zu erzeugen, dienen sie hier in erster Linie dazu, das Geschehen aus der Alltäglichkeitsebene des Fernsehens herauszuheben und es auf diese Weise als Fiktion, als nicht wirklich zu kennzeichnen.

An diesem Beispiel wird klar, worum es beim Fernsehspiel gegenüber der alltäglichen Ebene der Wirklichkeitsübertragung des Fernsehens geht: Es gibt bestimmte Funktionen, die das Fernsehspiel als Spiel kennzeichnen und somit eine Verwechselung mit einem Wirklichkeitsbericht ausschließen. Dies kann, wie in dem genannten Beispiel, durch einen Erzähler geschehen. Da aber nicht alle Fernsehspiele einen Erzähler haben, muß es noch weitere Mittel der Spielcharakterisierung geben. Das wohl am meisten benötigte ist das Mittel der Stilisierung. Unter S t i l i s i e r u n g verstehe ich die Kennzeichnung des Fernsehgeschehens als Spiel, vor allen Dingen durch Kostüme und Dekorationen, die vom Zuschauer auf den ersten Blick als nicht-wirklich, als Fiktion erkannt werden. Leider sind hierüber nur selten Bemerkungen in Drehbücher aufgenommen; denn den Grad der Stlisierung zu bemessen, überlassen die Fernsehspielautoren weitgehend den Regisseuren. Bei den mir zur Verfügung stehenden Texten fand ich lediglich in dem Drehbuch des Fernsehspieles "Elisabeth Tarakanow" nähere Hinweise hierüber. Sie lauten[205]:

---

205) Elisabeth Tarakanow. Ein Fernsehspiel nach der gleichnamigen Erzählung von Reinhold Schneider, a.a.O., 2. Seite

DEKORATIONEN:
Realistisch vollausgebaute Szenenbilder:
Zimmer mit Vorraum
im Hause des englischen Konsuls
zu Livorno,
Admiralskajüte mit Nebenraum -
Szenenbilder in den Rückblenden
nur mit markanten Details vor Schwarz::
Saal mit Terrasse (Pergola)
beim englischen Konsul
Zimmer des Iwan in Rom,
Kloster-Kreuzgang und Zelle
mit Foto-Background,
Admiralskajüte -
Dekorationsteile vor Schwarz für Montage:
Säulen, Kandelaber, Kronleuchter, Logenbrüstung
Brunnen etc.

Der größte Teil der Dekorationen ist hier stilisiert. D.h.in diesem Fernsehspiel wird bewußt, zumindest in den Rückblenden, darauf hingewiesen, daß es sich um Dekorationen handelt, und somit bei dem gezeigten Geschehen um Spiel.

Doch auch bei realistischer Dekoration finden sich typische, in keinem wirklichen Vergangenheitsbericht mögliche Situationen, etwa in "Leutnant Gustl" nach der Erzählung von Arthur Schnitzler. Die Kamera zeigt Gustl bei einem Gang durch die Stadt, kurz nachdem es ihm in der Garderobe des Musikvereinssaales zustieß, daß ein Bäckermeister an seinen Säbel und damit an seiner Ehre rührte. Die Regiebemerkung dieser Stelle lautet[206]:

Nacht/ Außen/ Original
Gustl in Gedanken versunken, auf seinem
Weg durch die nächtliche Stadt.
Motive: Rathaus, Michaelerplatz, Stadtparkbrücke, Maria-Theresien-Denkmal.

Diesem sichtbaren Vorgang ist folgende Sprechpassage zugeordnet[207]:

206) Leutnant Gustl. Komödie nach Motiven der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler. In zwölf Bildern, von Ernst Lothar, Fernsehbearbeitung von Norbert Kunze, Drehbuch, NDa, S.45
207) Leutnant Gustl. Komödie nach Motiven der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler, a.a.O., S.45

GUSTL: Eben nicht! Höchstens hätt' ich mit der andern Hand - aber da hätt' er meinen Säbel herausgezogen und zerbrochen und aus wär's gewesen. Da nutzt eben nix! Ich bin dag'standen und hab' mir's g'fallen lassen. Daß der Major was g'hört hat, glaub' ich nicht. Auch sonst niemand.
Möcht' man sowas glauben! Von einem Bäckermeister Habetswallner hängt meine Karriere ab. Satisfaktionsfähig ist der Kerl natürlich nicht - ich kann mich doch nicht mit einem Bäckermeister schlagen!
Usw.

Das Geschehen auf dem Bildschirm könnte zwar einem Wirklichkeitsbericht entstammen, doch die Sprechpassage weist über einen Realitätsbericht hinaus. Es handelt sich bei diesem um die Gedanken des gleichzeitig sichtbaren Leutnant Gustl. Auf diese Weise werden durch eine Montage zwei Perspektiven miteinander verflochten, was ein ganz eindeutiges Signum dafür ist, daß es sich nicht um einen Wirklichkeitsbericht, sondern um Fiktion handelt. Eine derartige Montage in einem Wirklichkeitsbericht würde notwendigerweise entfremden, vor allen Dingen deshalb, weil hier ein Bereich menschlicher Existenz zur Darstellung kommt, der in keinem realen Fernsehbericht erschlossen werden kann: der Bereich menschlicher Psyche.

Das Fernsehen ist zwar ein Medium und stellt somit stets unter einer besonderen Perspektive dar (vgl.S.176ff), doch sind diese Perspektiven immer an die Anschaulichkeit und an die Hörbarkeit gebunden. Mehr zu übertragen ist dem technischen Medium unmöglich. Gefühle und Gedanken der gezeigten Personen müssen daher bei jedem Wirklichkeitsbericht von diesen ausgesprochen werden, sonst sind sie dem Zuschauer unzugänglich. Im Fernsehspiel hingegen ist durchaus ein innerer Monolog möglich und stößt nicht auf Befremdung, da das Geschehen als ein

fiktives bewußt ist. (Innere Monologe finden sich ferner noch in "Frau Berta Garlan" und "Der Schmied seines Glückes".)

Deutlicher aber als ein innerer Monolog vermag immer noch ein Erzähler mit sprachlichen Mitteln ein Geschehen als Fiktion und Spiel darzustellen. Zwei Beispiele mögen das aufweisen. Das erste stammt aus dem Fernsehspiel "Kozibrowski macht ein Geschäft" nach der gleichnamigen Erzählung von Kálmán Mikszáth:[208]

> -Die Kamera schwenkt-
> auf Kozibrowski, der seine Geldtasche einsteckt und seine Tabakspfeife zu stopfen beginnt.
> SPRECHER: Erst besinn's - dann beginn! So sagt ein Sprichwort. Kozibrowski ist noch beim Besinnen. Er ist da und doch nicht da, denn selbst die totsichere Gelegenheit zu einem Flirt läßt er vorübergehen. Kozibrowski schaut hoch, erstaunt erhebt er sich.
> 8.Halbnah. Eine junge charmante Frau betritt das Abteil. Kozibrowski verbeugt sich...

Das zweite entnehmen wir dem Fernsehspiel "Ein Riß im Eis" nach Ljesskows Erzählung "Der Wachtposten":[209]

> (Oberst Svinin) gibt ein Zeichen, daß (der Soldat) Postnikov vorgeführt werden soll. Die Wachen bringen Postnikov.
> SPRECHER: Oberst Svinin stürzt sich immer dann ins Gefecht, wenn sein Regiment bedroht ist. Das ist nicht gänzlich selbstlos, denn wie jeder Oberst möchte er gern General werden, und die Beförderung hängt vom guten Namen des Regiments ab. So ist er naturgemäß sehr aufgebracht.
> SVININ: Soldat, du hast den guten Namen deines Regiments und die Sicherheit deines Kaisers aus diesem Wachzimmer vertrieben...

---

208) Kozibrowski macht ein Geschäft, Fernsehspiel von Karlheinz Bieber und Hans-Jürgen Bobermin, nach der gleichnamigen Erzählung von Kálmán Mikszáth, Drehbuch, ZDF, S.8

209) Ein Riß im Eis. Eine Geschichte von Nikolai Leskov. Fernsehfassung von Ronald Eyre, a.a.O., S.46

Auffallend ist, daß beide Passagen im Tempus des Präsens gehalten sind, was, da es sich in beiden Fällen um ein vergangenes Geschehen handelt, ungewöhnlich erscheint. Um so mehr, da auch der übrige Teil der anderen Erzählpassagen dieser Fernsehspiele im Präteritum sich darstellt. Und so gilt es, nach dem Grund des Präsens zu fragen. Dieser erhellt sich verhältnismäßig schnell, wenn man auf die besondere Sprechsituation achtet. Die "Gelegenheit zum Flirt" von der der Erzähler in "Kozibrowski macht ein Geschäft" spricht, erfolgt im Fernsehspiel unmittelbar nach dieser Aussage, denn, wie es heißt, "Eine junge, charmante Frau betritt das Abteil". Dem Präsens kommt futurhafte Bedeutung zu. Ebenso in dem zweiten Beispiel. Zwar muß das präsentische Prädikat "stürzt sich immer dann ins Gefecht" als eine allgemeingültige Aussage gewertet werden, worauf das Adverb "immer" eindeutig hinweist, und es wäre somit das Präsens in dem ansonsten präterital gehaltenen Erzählvorgang motiviert, aber notwendig wäre es aus diesem Grunde nicht. Denn innerhalb der Erzählung oder des Fernsehspieles würde auch das Präteritum, verbunden mit der näheren Bestimmung "immer", ein für die Charakteristik des Oberst Svinin allgemeingültiges Urteil abgeben. Der Satz: "Oberst Svinin stürzte sich immer dann ins Gefecht...," hat den gleichen Aussagewert wie der präsentische. Eindeutig aber ist das Tempus motiviert in dem letzten Satz des Sprechers: "So ist er naturgemäß sehr aufgebracht". In gleicher Wiese wie in dem ersten Beispiel zeigt nun das Fernsehspiel in der folgenden Passage den "aufgebrachten" Oberst Svinin. In beiden Fällen hat also das Tempus einen futurhaften Charakter. In beiden Fällen

besagt das Präsens: "Jetzt wird gleich das und das geschehen". Der Erzähler erweist sich also als Leiter des Fernsehgeschehens. Dieses folgt seinem Wort, doch jetzt nicht mehr in der Weise wie bei dem Fernsehspiel nach Stevensons Roman "Die Schatzinsel", wo das visuelle Geschehen sich als gespielte Umsetzung des Erzähltextes verstand und somit sich selbst als Fiktion auswies, sondern in der Weise, daß der Erzähler das Geschehen hervorruft. Es folgt gewissermaßen der Anleitung des Erzählers und zeigt sich so als Fiktion, während umgekehrt in einem Wirklichkeitsbericht ein Kommentator ein schon vorfindliches Ereignis nur im Nachhinein kommentieren kann.

Im Zusammenhang mit dem Erzähler im Fernsehspiel, auf den im vierten Kapitel dieses Teiles noch näher einzugehen sein wird, sei ein weiteres Mittel der Fiktionalisierung genannt: Es zeigte sich bisher, daß es im wesentlichen der sichtbare Bereich ist, welcher ein Fernsehspiel als Spiel und damit als Nicht-Wirklichkeit kennzeichnet, und zwar hauptsächlich durch Stilisierung der Dekoration und der Kostüme (das gilt auch für die beiden Fernsehspiele "Kozibrowski macht ein Geschäft" und "Ein Riß im Eis"), ferner dadurch, daß, wenn auch weniger oder nur kaum stilisiert, das Geschehen und die handelnden Personen sich als deutliche Umsetzung einer Erzählung verstehen. Das gilt, neben Stevensons "Schatzinsel", auch für Defoes "Robinson Crusoe" und für Maupassants "Der Schmuck". Doch wie ist es, wenn im Fernsehspiel Dokumentarmaterial verwendet wird, wenn also der visuelle Teil eines Fernsehspieles in nichts von einem informativen Fernsehbericht unterschieden werden kann. Es kann sich hierbei natürlich nur um teilweise Übernahme von Dokumentarmaterial,

um einen Einbau desselben in eine Handlung drehen. Derartiges gilt z.B.für das 1 ., 12. und 13. Bild des ersten Teils des Fernsehspieles "Am grünen Strand der Spree". Die Regiebemerkung gibt an, daß es sich um eine "Montage folgender Dokumentarstreifen" handelt. Und nun folgen Verweise auf das in Anspruch zu nehmende Material, etwa:[210]

> Filmarchiv Albert Fidelius Berlin W 35, Kluckstraße 27, Tel. 13 21 84
> Katalog Seite 67: Kampf um die bedeutende Industriestadt Dnjepropersinsk.
> Seite 68: Stukas bekämpfen schwere Betonbunker auf der Krim.
> Seite 70: Schwere Geschütze beim Feuern und Einschläge.
> Seite 75: Bevölkerung bereitet Panzergräben vor.

Die sichtbaren Ereignisse geben an dieser Stelle des Fernsehspieles keinerlei Aufschluß darüber, ob es sich um ein Spiel oder um einen Vergangenheitsbericht handelt. Jedoch ist diesem Geschehen folgende Sprechpassage überblendet:[211]

> STIMME VON WILMS: 22. Juni 10 Uhr, nach dem Übergang über den Bug.
> Bei Sonnenaufgang heute ungeheurer Artilleriеeinschlag. War genau 3 Uhr 02.
> Ein Haufen Nachtigallen sang im Gebüsch am Fluß. Russen wenig Widerstand in unserem Streifen.
> Wir nur zwei Mann Verluste.
> Unser Sanka ist ausgefallen.
> Es geht weiter.
> Keine Zeit zum Schlafen, kaum zum Fotografieren.

Der gesprochene Text entstammt - und das weiß der Zuschauer durch seine Kenntnis des Vorhergeschehenen - aus dem Tagebuch des Jürgen Wilms. Und

---

210) Am grünen Strand der Spree. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., S.51
211) Am grünen Strand der Spree, a.a.O., S.51

zwar wird dies in einem Kreis von Freunden vorgelesen. Einer von ihnen, Lepsius, berichtet über dieses Tagebuch:[212]

> LEPSIUS:....Ich nähte die Büchlein also in eine meiner Manteltaschen. Punktum! Im Lazarett...eh..im Krankenhaus in Bremen letzthin las ich sie. Ha, und nun hören Sie also bitte, was Jürgen Wilms schreibt: Maciejowice, 5. Juni 1941.....

Hier wechselt plötzlich, kaum daß das Vorlesen begonnen hat, der Erzähler und die Stimme von Jürgen Wilms trägt nun selber den Inhalt der verschiedenen Tagebuchbändchen vor. Gleichzeitig ändert sich auch der Ort der Handlung:[213]

> Totale des Marktplatzes.- Schwenk - auf das Pflaster. Aus dem Himmel - Schwenk - zur Totalen des Platzes.
> STIMME VON WILMS: Der Marktplatz steigt gewölbt und schräg an, holprig gepflastert mit Katzenköpfen, Gras dazwischen. Praller, glühender Mittag von oben herein aus blauer Wolkenlosigkeit....

Für den Zuschauer erweist sich also alles, was er sieht als Veranschaulichung des Tagebuchtextes und somit als Fiktion. Das aber heißt, daß auch das Dokumentarmaterial nicht als Dokumentarmaterial im Sinne eines Fernsehberichtes verstanden wird, sondern als fiktive Umsetzung des Inhalts des Tagebuchs. Dasselbe Material würde, in einem Bericht über den 2. Weltkrieg eingebaut, eine ganz andere Funktion als im Fernsehspiel übernehmen.

Doch, und damit kommen wir zur Ausgangsfrage zurück, läßt sich sagen, daß in diesem Beispiel der Unterschied zu einem normalen

---

212) Am grünen Strand der Spree, a.a.O., S.14
213) Am grünen Strand der Spree, a.a.O., 1. Teil, S.13

Vergangenheitsbericht genau so deutlich und prägnant, wie etwa in "Elisabeth Tarakanow", unserem Beispiel für ein stark stilisiertes Fernsehspiel ist? Die Frage muß verneint werden. Offenbar läßt sich das Fernsehspiel nicht dadurch verstehen, daß man eine bestimmte S t i l definition versucht. Denn ohne Zweifel muß das Fernsehspiel "Elisabeth Tarakanow" als stark stilisiert, d.h.mit einem Blick als Spiel erkennbar, das Fernsehspiel "Am grünen Strand der Spree" hingegen als realistisch bezeichnet werden, was besagt, daß es sich nicht allzu deutlich von einem Wirklichkeitsbericht abhebt. Stildogmatisch läßt sich das Problem "Fernsehspiel" nicht lösen, weder mit der Forderung nach Realismus noch mit der nach Stilisierung.

Wir, die wir das Problem anhand eines Vergleiches mit dem Vergangenheitsbericht im Fernsehen durchgeführt haben, müssen sagen, daß die Stilisierung dasjenige Mittel ist, welches ein Fernsehspiel am stärksten und unmißverständlichsten gegen die Wirklichkeitsebene abhebt, daß es jedoch Fernsehspiele gibt, die um einer realistischen Darstellung willen weniger von dieser abgehoben sein wollen. Da ich mich bei meiner Untersuchung auf Fernsehspiele beschränkt habe, die ein Erzählwerk zur Vorlage haben, konnte nur am Beispiel von "Am grünen Strand der Spree" die Tendenz der Angleichung an den Wirklichkeitsvergangenheitsbericht aufgewiesen werden.

(*4) Selbstverständlich gibt es bessere Beispiele, nämlich die Dokumentarspiele, z.B.das Fernsehspiel "Ein Tag" von Gunther R. Lys, welches den bezeichnenden Untertitel trägt "Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager". Hier ist die Angleichung an einen Wirklichkeitsbericht schon sehr stark.

Man sollte nicht die Augen vor der Tatsache verschließen, daß Fernsehspiele so realistisch gespielt werden können, daß der Zuschauer sie überhaupt nicht mehr von einem wirklichen Vergangenheitsbericht unterscheiden kann. Jedes Spiel im Fernsehen, wenn es sich als Spiel zeigen soll, bedarf gewisser Funktionen der Stilisierung, ansonsten ist es vom Fernsehzuschauer aus ununterscheidbar von einer Wirklichkeitsübertragung. Das ist der "Authentizitätscharakter", von dem Oliver Storz spricht[215]. Er hat das Problem sehr subtil erspürt, wenn er sagt: "Es ist, als ob der Teil des Fernsehprogramms, der Vorhandenes zeigt, abfärbt auf den jenseitigen, fiktiven Teil"[216]. Nicht aber von einem Abfärben des übrigen Programms auf das Fernsehspiel muß man sprechen, sondern umgekehrt von einer Notwendigkeit des Fernsehspieles, sich vom übrigen Programm als S p i e l abzuheben.

Das Fernsehspiel der fiktionalen Gegenwart

Bisher sind Fernsehspiele untersucht worden, die sich in fiktiver Vergangenheit abspielen. Schwieriger wird das Problem der fiktiven Zeit, wenn es sich um eine fiktive Gegenwart handelt. Nicht nur, daß dann die spielcharakterisierende Funktion von historischen Kostümen wegfällt, vielmehr kann es in diesen Fällen unter Umständen dem Zuschauer weit fragwürdiger werden als selbst bei Dokumentarspielen, ob es sich überhaupt um ein Spiel handelt.

---

215) Oliver Storz, Fernsehspiel - gibt es das?, a.a.O., S.97
216) Oliver Storz, Fernsehspiel - gibt es das ?, a.a.O., S.96

Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist die Fernsehfolge "Das Fernsehgericht tagt"[217]. Würde nicht ein Titel darauf hinweisen, daß es sich um ein Spiel handelt, dem Zuschauer wären keinerlei Kriterien gegeben, anhand derer er differenzieren könnte, ob es sich um ein Spiel oder um eine Direktübertragung eines Gerichtsverfahrens handelt. Nicht nur, daß das realistische Bühnenbild von einem wirklichen Gerichtssaal nicht zu unterscheiden ist und die handelnden Personen überhaupt nur zum Teil Schauspieler sind (Richter, Staatsanwalt und Verteidiger sind ausgebildete Juristen und behandeln den Pseudo-Fall vor der Kamera in gleicher Weise wie einen Ernst-Fall), zudem - und das betont den Charakter der Gleichzeitigkeit in besonderer Weise - leitet ein Reporter in der gleichen Art in das sich vollziehende Geschehen ein, wie das bei jeder anderen Direktübertragung geschieht. Er wendet sich an den Zuschauer und macht diesen mit den Notwendigkeiten über den im folgenden zur Verhandlung kommenden Fall bekannt.

Doch nicht jedes Fernsehspiel muß notwendigerweise wie dieses, wenn es sich als gleichzeitig darbietet, auch der Wirklichkeitsübertragung so nahe gelagert sein, daß es fast nur aufgrund einer zusätzlichen Information (Anfangstitel) von dieser unterschieden werden kann. Vielmehr besteht durchaus die Möglichkeit, trotz dargestellter Gleichzeitigkeit den Charakter der Fiktion stärker und unmißverständlich hervorzuheben. Es soll dies an dem Fernsehspiel "Anfrage" nach dem gleichnamigen Roman von Christian

---

217) Textbelege für dieses Fernsehspiel können nicht herbeigebracht werden, da für die in der Produktion Citron/Schröter hergestellten Fernsehfolgen keine Drehbücher existieren.

Geißler aufgewiesen werden:[218]

> FERNSEHSTUDIO:
> Tageszeit unbestimmt
> Gemeint ist ein leeres Studio, ohne daß der Studiocharakter besonders betont werden soll. Neutraler, aber strukturierter Hintergrund, ein Stuhl.
> Im Bild Köhler, der ein paar Schritte näher kommt und sich später, während der Erzählung, auf den Stuhl setzt.
> KÖHLER: Guten Abend. Ich heiße Klaus Köhler. Ich habe studiert, Physik, bin wissenschaftlicher Assistent, TOA III.
> Hinderlicherweise habe ich, so sagen meine Freunde, einen komplizierten Charakter. Ich finde das nicht. Früher hat es Tage gegeben, da war es für mich wichtig gewesen, den Unterschied, der mich von andern trennte, zu betonen...

Während dieser Passage bewegt sich das Fernsehspiel in der Nähe eines Wirklichkeitsberichtes. Nichts weist auf ein Spiel hin, wenn in einem Fernsehstudio ein junger Mann erscheint, der, nachdem er die Fernsehzuschauer begrüßt hat, eine Erzählung über seine eigene Person beginnt. Auch deutet es noch nicht auf ein Spiel hin, wenn im Laufe seines Berichtes - dies geschieht in der dem Zitat folgenden Passage - eine "FILMEINBLENDUNG" die sprachliche Beschreibung seiner Lebensverhältnisse unterstützt. Doch dann folgt im Drehbuch diese Regieanmerkung:[219]

> Köhlers Zimmer, der Beschreibung entsprechend. Die Kamera begleitet Köhler durch das Atelier von der Dekoration "Studio" bis zur Dekoration "Köhlers Zimmer".

In diesem Augenblick wird es ganz deutlich. Es handelt sich bei dem gezeigten Fernsehgeschehen um eine Fiktion. Das Zimmer Köhlers stellt sich

---

218) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O., S.7
219) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O., S.8

unmißverständlich als Nicht-Wirklichkeit dar und damit die Handlung, welche in ihm spielt, als von dem Erzähler der vorangehenden Szene imitierend dargeboten.

Es ist interessant, daß sich das Fernsehspiel "Anfrage" von dem Roman dadurch unterscheidet, daß es sich als eine Ich-Erzählung darstellt, wo der Roman in der Er-Form geschrieben ist. Auch unterscheidet es sich von den Ich-Erzählungen in anderen Fernsehspielen "Robinson Crusoe", "Die Schatzinsel" und "Bartleby". Während bei diesen sich zwar auch die Person des Erzählers als handelnde Person im Spiel wiederfindet, ist dennoch in all diesen Fällen eine strikte Trennung zwischen Erzähl- und Handlungsebene durchgeführt. Niemals begibt sich das Ich des jetzt Erzählenden in den Bereich der sichtbaren Ereignisse. Vielmehr berichtet der Ich-Erzähler in allen diesen Fernsehspielen von sich als einer anderen Person: dem vergangenen Ich. Die sichtbaren Geschehen erweisen sich als Rückblick des Erzählers. Hier aber, in Christian Geißlers Fernsehspiel "Anfrage" verhält es sich anders: Erzählebene und Spielebene sind eins. Der Erzähler erscheint, indem er sich an das Fernsehpublikum wendet.

Das Eigenartige an diesem Fernsehspiel tritt besonders gut hervor, wenn man den oben zitierten Beginn der Handlung mit dem in der Romanvorlage vergleicht. Hier heißt es[220]:

> Hinderlicherweise hatte er einen komplizierten Charakter. Gewiß, er hatte studiert, Physik, war wissenschaftlicher Assistent, neunundzwanzig, TOA III, aber ist das ein Grund zu lächeln, wenn alle anderen in ernstes Ergriffensein versetzt sind?

---

220) Christian Geißler, Anfrage, a.a.O., S.7

> Klaus Köhler ging gewöhnlich abends in der Dunkelheit noch ein Stückchen hinab auf die Straßen der Stadt. Er fand die Straßen angenehm laut und die Lichter anregend matt und verspielt....

Es findet sich im Fernsehspiel ein Satz, welcher im Roman nicht vorhanden ist. Dieser lautet: "Guten Abend. Ich heiße Klaus Köhler". Dieser Satz ist selbstverständlich nur aufgrund der Ich-Erzählung des Fernsehspieles möglich. Doch erklärt das noch längst nicht seine Vorhandenheit. Vor allen Dingen deshalb, weil sich am Schluß des Fernsehspieles eine ähnliche Abweichung vom Roman vorfindet. Das Fernsehspiel endet mit den Worten:[221)]

> KÖHLER:...Aber als er dann vor diesem und jenem fremden Hause Leute fand, die ihn einladen wollten, näher zu treten, dieses oder jenes Haus sei ja das Haus seines Vaters, da glaubte er ihnen nicht, kaufte Gift, aß das Gift, starb und lebt noch heute.-
> Gute Nacht.

Im Roman lautet der Satz genauso, doch fehlen am Schluß die beiden Worte: "Gute Nacht". Wie haben wir diese Erweiterungen, so unscheinbar sie auch erscheinen mögen, zu werten? Handelt es sich lediglich um einen Einfall des Autors, um einen Gag oder charakterisieren sie eine bestimmte Haltung des gesamten Stückes dem Zuschauer gegenüber?

Wir haben am Anfang dieses Kapitels festgestellt, daß das vieldiskutierte Problem der Gleichzeitigkeit im Fernsehen kein technisches, sondern einzig und allein ein ästhetisches ist. Als Kennzeichnung aber für den Gegenwartsbericht haben wir die einseitige Kommunikation mit dem

---

221) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O., S.100

Zuschauer, d.i.die Anrede an ihn aufgewiesen. Hier nun zeigt sich, daß gleiches auch im Fernsehspiel möglich ist. Die Person des Klaus Köhler präsentiert sich durch die Begrüßung und Anrede des Zuschauers als gleichzeitig. Zwischen ihm als Person eines Fernsehspieles und einem, was gut möglich wäre, wirklichen Klaus Köhler, der im Fernsehen von seiner Suche nach einem ehemals verfolgten Juden spricht, besteht vorerst kein Unterschied. Man nehme nur folgende Szene, in der er dem Zuschauer von seinen Unternehmungen berichtet:[222)]

> FERNSEHSTUDIO
> KÖHLER: Ich nahm mir vor, keine anderen Fragen mehr zu stellen, bis zur Auffindung von Doktor Joachim Valentin.
> Wo aber geht einer heute nun hin, der einen Juden sucht, den er nicht kennt; einen Juden, der seinen Namen gewechselt hat in der kühnen Hoffnung, die Gesellschaft möge somit sein Überleben nolens volens beiläufig akzeptieren.
> Ich führte, um über den jetzigen Aufenthaltsort des Herrn Dr. Joachim Valentin etwas zu erfahren, im Laufe der kommenden Tage drei nachforschende Unterredungen: ich besuchte einen Regierungsassessor, der im städtischen Wiedergutmachungsamt mit besonders schwierigen Fällen betraut worden war, ich sprach den inzwischen alten Lehrer, bei welchem Joachim Valentin zuletzt Unterricht gehabt hatte; und ich traf mich mit dem Bruder von Frau Martha Valentin. Jedes dieser drei Gespräche nahm einen eigenartigen, in einem Fall sogar einen überraschenden Verlauf.

Typisch für den Stil dieses Fernsehspieles ist die rhetorische Frage im zweiten Satz. An wen ist sie gerichtet? Doch wohl nur an den Zuschauer, ebenso wie der gesamte informierende Bericht

---

222) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O., S.44

Köhlers ein Gegenüber voraussetzt. Und diese Haltung des Sprechenden hat überhaupt nur dann einen Sinn, wenn sich der Zuschauer ihn als gegenwärtig vorstellt. Denn eine Frage ohne einen gleichzeitig vorhandenen Empfänger ist absurd.

Nun haben wir es aber in diesem Fall nicht mit einer Informationssendung, sondern mit einem Fernsehspiel zu tun. Es muß also bestimmte Funktionen geben, die dem Zuschauer verdeutlichen, daß es sich hier um eine gespielte Demonstration handelt und nicht um den Bericht eines im Fernsehstudio sitzenden Mannes, der zur Verdeutlichung seiner Informationen Filmmaterial hinzuzieht. Da ist nun zum einen die Kennzeichnung des Schauplatzes der Handlung als Kulisse, wie es durch den oben erwähnten Gang Klaus Köhlers von der Dekoration "Fernsehstudio" in die "Köhlers Zimmer" geschieht. Da sind zum zweiten die zahlreichen, eingeblendeten Zwischentitel, welche die Gesamthandlung gliedern und somit das Geschehen stilisierend von der Wirklichkeitsebene abheben. Und da ist vor allen Dingen eine Rahmenhandlung, die sich übrigens auch fast wörtlich in der Romanvorlage findet, der aber im Fernsehspiel die besondere Aufgabe zukommt, ganz eindeutig und unmißverständlich das Geschehen als Fiktion zu kennzeichnen. Das geschieht dadurch, daß in einer realistischen Kulisse eines Gerichtssaales in der Weise einer Direktübertragung ("Sprecher in der Art eines Gerichtsreporters") von einem Geschehen berichtet wird, das zwar hörbar, aber nicht sichtbar ist:[223]

---

223) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O, S.2

GERICHTSSAAL, Film, Innen, Tag, Original
Unter dem Titel blendet ein leerer Gerichtssaal auf. Erhöhter Richtertisch, Stände der Verteidigung und des Staatsanwalts, Angeklagten- und Zeugenbänke, Zuschauertribühne.
Die Kamera zeigt exakt in Totalen und Detail-Einstellungen - sinngemäß dem gesprochenen Text folgend - die leeren Plätze, so, als fände eine Verhandlung statt. Die charakteristische Akustik in einem Gerichtssaal während einer Verhandlung: im Flüsterton geführte Gespräche, Räuspern, Fußscharren, Stuhlrücken.
SPRECHER: (in der Art eines Gerichtsreporters) Der Prozeßverlauf brachte keine Höhepunkte und keine Sensationen. Staatsanwaltschaft und Verteidigung hatten am letzten Verhandlungstag das ihre getan. Der Vorsitzende fragt nun den Angeklagten...
STIMME DES VORSITZENDEN:...wünschen Sie noch etwas zu sagen, bevor das Gericht sich zur Urteilsfindung zurückzieht?
SPRECHER: (off) Der Angeklagte nickt, erhebt sich und schweigt. Erst als er das Gesicht seines Sohnes, der unter den Leuten im Saal sitzt, gefunden hat, sagt er.....

Deutlicher kann kaum noch der fiktive Charakter des Geschehens hervorgehoben werden. Man mag aus diesem Beispiel ersehen, wie im Fernsehen eine Handlung einerseits als gegenwärtig, andererseits jedoch auch als Fiktion sich darstellen kann.

Wiederum, wie bei dem fiktiven Vergangenheitsbericht, begegnen wir auch beim fiktiv-gegenwärtigen Fernsehspiel nicht einem, oder gar d e m Fernsehspielstil, sondern einem Bereich von verschiedenen Stilmöglichkeiten. Ein Fernsehspiel kann sich als gegenwärtig und stark stilisiert erweisen, so daß der Spielcharakter auf den ersten Blick deutlich ist. Dies geschieht in Christian Geißlers Fernsehspiel "Anfrage" ohne Zweifel in starkem Maße. Es kann sich aber auch ganz nah an der Wirklichkeitsebene aufhalten, so daß es fast gar nicht von der Übertragung eines realen Geschehens unterschieden werden kann. Dies ereignet sich weitgehend in der Fernsehfolge "Das Fernsehgericht tagt".

Das Fernsehspiel als eigene Kunstgattung

Was hat nun die Untersuchung der Zeitverhältnisse des Fernsehspieles gezeigt? Zweierlei: Erstens, das Fernsehspiel muß sich aufgrund verschiedener räumlicher Mittel - wir nannten das Stilisierung - von der alltäglichen Wirklichkeitsübertragung abheben, um zu zeigen, daß das Geschehen des Spieles Spiel ist, sich also in fiktiver Zeit ereignet. Zweitens, dem Fernsehspiel kommen zwei fiktive Zeiten zu, die fiktive Gegenwart und die fiktive Vergangenheit.

Mit der fiktiven Gegenwart aber tut sich ein künstlerischer Aussagebereich auf, der neben dem Fernsehspiel nur noch dem Hörspiel und dem Schauspiel (desgleichen Oper und Operette usw.) zugänglich ist. Der fundamentale Unterschied zwischen Fernsehspiel und Theater ist am Schluß des ersten Teils deutlich herausgestellt worden (vgl.S.158), der zum Hörspiel bedarf infolge der Sichtbarkeit der Ereignisse im Fernsehen und der Nur-Hörbarkeit derselben im Hörspiel keiner näheren Untersuchung.

Wichtiger erweist sich die Frage, warum es geschehen konnte, daß beim Fernsehspiel sich die Diskussion allein um die Frage: Film oder Theater? dreht. Die Antwort hierauf gründet eben in den besonderen Zeitverhältnissen beim Fernsehspiel. Dem Film nämlich ist der Bereich der fiktiven Gegenwart nicht zugänglich, da es sich bei ihm stets um Reproduktion, nicht aber um Übertragung handelt. Diese irgendwie gespürte Andersartigkeit des Fernsehspieles versuchte man herauszustellen, indem man glaubte, das "unmittelbare Erlebnis" (Noelte) einer Theateraufführung auch im Fernsehen zu erreichen, und zwar mit dem Mittel der Direktübertragung. Man übersah allerdings hierbei, daß das Fernsehen immer "mittelbar" ist,

daß es sich eben um ein Medium handelt. Man verwechselte technische Gleichzeitigkeit mit ästhetischer Gleichzeitigkeit.

Die nach dem ersten Teil ausstehende Abgrenzung des Fernsehspieles gegenüber Film und auch Erzählwerk fällt nun nicht mehr schwer. Sie liegt nicht in der Stoffwahl begründet, nicht in dem Handlungsablauf, auch nicht in der Art und Weise des Dialoges (obwohl sich zeigen läßt, daß sicherlich dem Fernsehspiel eine intensivere Behandlung des Dialoges gegenüber dem Filmeignet) oder in der Wahl des Handlungsortes, sondern einzig und allein im Vorhandensein einer völlig neuen Zeitebene, der fiktiven Gegenwart. Der Aussagebereich des Fernsehspieles ist daher weitaus größer als der des Films. Denn während der Film und auch die Erzählung nur vergangene Ereignisse als vergangen darstellen können, ist zusätzlich im Fernsehen aufgrund der Tatsache, daß es sich um ein Übertragungsmedium handelt, die Darstellung des Gleichzeitigen möglich. Jedoch muß diese Darstellungsweise streng von der Gleichzeitigkeit des Theaters unterschieden werden, da das Geschehen im Theater notwendig gleichzeitig i s t , im Fernsehen hingegen es sich a l s gleichzeitig darstellt.

Die Bedeutung dieses Unterschieds wird noch begegnen, wenn wir versuchen - und es kann sich im Rahmen dieser Arbeit nur um Ansätze handeln - eine strukturhafte Ordnung der Fernsehspiele nun nicht nach produktionstechnischen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten aufzuzeigen.

Vorerst aber sollen die Probleme der Fernsehspielanfänge und die der verschiedenen Erzähler in den Fernsehspielen behandelt werden.

Untersuchungen von Fernsehspielanfängen an ausgesuchten Beispielen

Wenn wir es beim Fernsehspiel, trotz des Agierens von Schauspielern, nicht mit Theater, d.h.einem Spiel, das durch die Tatsache der Bühne als Spiel gekennzeichnet ist, zu tun haben, vielmehr in ihm einem Phänomen begegnen, dessen Spielcharakter nicht von vornehrerein verständlich, sondern allein durch die Weise der Darbietung erkennbar ist, so wird zweifelsohne eine Untersuchung der Spielanfänge von nicht geringer Fruchtbarkeit für das Verständnis dieser Weise des Spieles sein.[224)]

Zwar ist in der bisherigen Literatur über das Fernsehspiel nicht übersehen worden, daß das Fernsehspiel in den 'Kontext' des gesamten Fernsehprogramms verwoben ist, allein hierauf folgen V e r g l e i c h e , wie etwa der des Warenhauses[225)], in der das Fernsehspiel lediglich eine Abteilung ausmachen soll. Die Gliederung in Abteilungen besagt jedoch, daß es sich in der Programmfolge um eine Aneinanderreihung von völlig bezugslosen Einheiten handelt. Selbstverständlich toleriert man irgendwelche psychologischen Einflüsse von einer 'Abteilung' in die andere, dergestalt, daß der das Fernsehspiel begrenzende 'Kontext' stilbildend auf das

---

224) Auch für Erzählwerke ist die Frage nach der Bedeutung des Anfanges gestellt worden, z.B. Wolfdietrich Rasch, Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zu Form der Erzählung um 1900, in: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1967, S.49-57. Ferner sei verwiesen auf: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hrsg.von Norbert Miller, Berlin 1965

225) Oliver Storz, Fernsehspiel - gibt es das?, a.a.O., S.99

Fernsehspiel wirkt. Stilbildend wäre z.B. der bereits genannte Authentizitätscharakter.

Unter dem aus der Literatur entliehenen Wort 'Kontext' verstehe ich das dem Fernsehspiel voranlaufende Geschehen auf der Bildfläche, das durch die Übertragung gewisser Tagegeschehnisse gekennzeichnet ist. Diese sich durch alle Programme durchziehende Ebene bezeichneten wir im vorigen Kapitel als "Alltäglichkeitsebene" (S.190) was kein Werturteil des Dargestellten kennzeichnen soll, sondern nur der begrifflichen Erklärung der Ebene der r e i n e n Übertragung dient. Die Übertragung eines politisch noch so bedeutenden Geschehens geschieht daher auch in der Alltäglichkeitsebene.

Mir erscheint es typisch für die apriorische Einteilung in Abteilungen, die offenbar einer produktionstechnischen Einteilung der einzelnen Fernsehanstalten entspringt, daß bisher noch nie verschiedene Fernsehspielanfänge untersucht wurden, d.h., daß man es bisher noch nicht für nötig erachtete, den Übergang von einer 'Abteilung' in die andere einer Erörterung zu unterziehen, mit anderen Worten, festzustellen, wie sich das Fernsehspiel aus seinem 'Kontext' abhebt, ja, daß es sich, um überhaupt als Spiel anerkannt zu werden, abheben muß. Was jedem Fernsehzuschauer ein Alltägliches ist, wird, möglicherweise gerade aufgrund seiner Selbstverständlichkeit, übersehen. Ein Film und ein Theaterstück beginnen einfach, ein Fernsehspiel wird angesagt, nicht etwa allein, um eine Einleitung des Programms zu geben, sondern um den Zuschauer auf die Tatsache des Spieles vorzubereiten.

Allerdings scheint diese Ankündigung allein nicht auszureichen; denn, wie anhand und im Vergleich von einigen Umarbeitungen verschiedener Erzählanfänge in Fernsehspielanfänge aufgewiesen werden soll, zeichnen sich die Anfänge in dem zu untersuchenden Medium darin aus, daß sie das Spiel - und sei es nur durch einen distanzierenden Schwenk - je nach Stilart aus der berichtenden, alltäglichen Ebene loslösen.

Wir werden dabei im folgenden so vorgehen, daß wir zuerst einige derjenigen Fernsehspielanfänge untersuchen, bei denen der Übergang von der Alltäglichkeitsebene in die Spielebene sich aus stilistischen Gründen langsam vollzieht. Hiernach dann sollen einige der ohne längere Einleitung anhebenden Fernsehspiele untersucht werden. Gleichzeitig aber muß darauf geachtet werden, wie der Anfang der entsprechenden Erzählvorlage gestaltet ist, insofern überhaupt eine Ahnlichkeit der Anfänge in beiden Fassungen vorhanden ist.

Als erstes Beispiel wählen wir Schnitzlers "Spiel im Morgengrauen", eine Novelle, die folgendermaßen 'medias in res' anhebt:[226]

> "Herr Leutnant!...Herr Leutnant!...Herr Leutnant!" Erst beim dritten Anruf rührte sich der junge Offizier , reckte sich, wandte den Kopf zur Tür; noch schlaftrunken, aus den Polstern, brummte er: "Was gibt's?" dann, wacher geworden, als er sah, daß es nur der Bursche war, der in der umdämmerten Türspalte stand, schrie er: "Zum Teufel, was gibt's denn in aller Früh'?"

---

226) Arthur Schnitzler, Die erzählenden Schriften, 2. Bd., Frankfurt am Main, S.505

"Es ist ein Herr unten im Hof, Herr Leutnant, der den Herrn Leutnant sprechen will."
"Wieso ein Herr? Wie spät ist es denn? Hab' ich Ihnen nicht g'sagt, daß Sie mich nicht wecken sollen am Sonntag?"
Der Bursche trat ans Bett und reichte Wilhelm eine Visitenkarte.
"Meinen Sie, ich bin ein Uhu, Sie Schafskopf, daß ich im Finstern lesen kann? Aufzieh'n!"

Ohne daß der Leser die Situation kennt, beginnt die Novelle mit den in einen größeren Zusammenhang gehörigen Worten des Burschen. Unvorbereitet wird der Leser in einen Zusammenhang gestellt, den er, als ein neu Hinzugekommener, noch gar nicht verstehen kann. Der Erzähler hält es nicht einmal für nötig, den Sprecher des ersten Satzes zu kennzeichnen, vielmehr erfährt auch der Leser erst in dem Augenblick, wer den Leutnant aus dem Schlaf aufweckt, in dem der schlaftrunkene Leutnant seinen Burschen erkennt. Es ist in der Tat so, daß sich die gesamte Umwelt,auch für den Leser, analog zum Prozeß des Wachwerdens der Hauptperson auftut. Sämtliche Verben beziehen sich nur auf diesen Prozeß, und zwar exakt chronologisch nacheinander: rühren, recken, den Kopf wenden, brummen, sehen, schreien. Allein in einem Nebensatz wird des Burschen gedacht, der, offenbar kaum erkennbar, "in der umdämmerten Türspalte stand". Wie hier in einem Nebensatz, so geschieht es an allen anderen Stellen nebenher und indirekt, daß der Leser über Raum und Zeit des Geschehens unterrichtet wird.

Aus dem Wenden des Kopfes zur Tür schließt man auf das Vorhandensein eines Zimmers, aus dem Brummen des Leutnants "aus den Polstern" erhellt sich nur ganz schwach ein Verständnis für die Lokalität des Ortes. Schließlich läßt der Ausspruch des Burschen, daß "unten im Hof" ein Herr stehe, verbunden mit der Tatsache, daß

es sich bei dem Angesprochenen um einen Offizier handelt, darauf schließen, daß der Hof ein Kasernenhof ist und der Vorfall daher sich in einem Zimmer einer Kaserne abspielt.

Ähnlich vollzieht sich das Kennenlernen der gegebenen Zeitumstände. Das "schlaftrunken" läßt die Möglichkeit aufkommen, es handele sich um die Zeit des Vormittags, die "umdämmerte Türspalte" verstärkt diese Ahnung und als sich der Leutnant über die Störung beschwert, erfährt der Leser ganz im Nebenhinein, daß das Geschehen wirklich "in aller Früh'" sich abspielt. Später dann erfahren wir sogar noch präziser: es handelt sich um einen Sonntagmorgen. Ebenso unauffällig erfährt der Leser den Namen der Hauptperson. Als Leutnant ist er durch die wörtliche Rede des Burschen gekennzeichnet. Daß er aber mit Vornamen Wilhelm heißt, ergibt sich nicht aus einer Vorstellung der Person, sondern an der beiläufigen Nennung des Namens in dem Satz: "Der Bursche trat ans Bett und reichte Wilhelm eine Visitenkarte."

Diese kurze Interpretation des Novellenanfanges erklärt wohl deutlich, daß wir es hier mit einem unvorbereitet plötzlich einsetzenden H a n d l u n g s beginn zu tun haben, im Gegensatz zu dem die Umwelt, der Ort und die Zeit der Handlung unauffällig, als seien sie vollkommen unwichtig, dem Leser sich erhellen. Eine vorlaufende Einstimmung des Lesers in die im folgenden zu erwartende Handlung fällt völlig weg; nicht einmal eine beiläufige Erklärung oder Einführung des Erzählers findet sich in diesem Anfang, bis hin zu der Wahl der Verben, die zwar exakt beschreibend, doch keineswegs erläuternd sind.

Da die Hauptlast des Ausdruckes hier auf der wörtlichen Rede liegt und die Verben des Prosatextes lediglich eine beschreibende Funktion innehaben, ließe sich annehmen, daß durch eine einfache Umwandlung des Tempus der Erzählung in das Präsens der erläuternden Regieanweisung ein idealer Anfang für das Fernsehspiel gegeben wäre. Etwa der Satz: "Erst beim dritten Anruf rührt sich der junge Offizier, reckt sich, wendet den Kopf zur Tür; noch schlaftrunken, aus den Polstern, brummt er" usw. könnte nach der für die Aufnahme eines Spieles wichtigen Beschreibung des Ortes als erste Regieanweisung, die Handlung selbst betreffend, durchaus übernommen werden.

Doch sehen wir, wie das Fernsehspiel "Spiel im Morgengrauen" beginnt. Ich spare, wegen der Länge des Zitates, die anfängliche Beschreibung des Zimmers ein, da die Beschaffenheit der Dekoration nur die Struktur des Aufnahmeortes erklärt, nicht aber mit dem Anfang des Spieles identisch ist, und setze daher mit dem Zitat ein, wo die Kamera folgende Stimmungsschilderung unternimmt:[227)]

> Die Uniform in einer gewissen, keineswegs übertriebenen Unordnung, sorglos verstreut. Alles ist mühelos und friedlich. Kasda liegt im Bett, auf dem Bauch, schläft tief, die Hände zu Fäusten geballt, wie bei Kindern. Ein langsamer, behutsamer und stiller Schwenk durch dieses Zimmer. Es kommt darauf an, daß der vollkommenste Eindruck von Ruhe und Behütung erweckt wird.
> Von draußen kommt gedämpft das Läuten von der Alserkirche zum Gottesdienst. Später, wenn es im Gebimmel endet, kommt die Trompete dazu, auf der ein Soldat in der Kaserne übt. Ab und zu also bitte einen

---

227)Spiel im Morgengrauen, nach einer Novelle von Arthur Schnitzler, von Helmut Krapp, Drehbuch, Bavaria Atelier GmbH., S.2ff

falschen und verquetschten Ton. Diese Geräusche sind hörbar bis zum Anfang der Szene.

ERZÄHLER:
Wilhelm Kasda, Leutnant im K.u.K. Infanterieregiment Numero achtundneunzig, hatte seine Pläne für diesen Sonntag bereits gemacht. Zunächst wollte er schlafen, - lange und ausgiebig schlafen, wie jeden Sonntag. Nach dem Frühstück würde er ein Dampfbad nehmen und gegen Mittag mit dem Zug nach Baden fahren. Dort stand zunächst eine Visite in der Villa der Familie Keßner auf seinem Programm. Wenn ihn die Hausherrin nicht gleich dabehielt, was öfters vorkam, würde er danach im Restaurant "Stadt Wien" zu Mittag speisen und anschließend promenieren. Alles weitere würde sich finden. In Baden gab es ja reichlich Gelegenheit, sich zu amüsieren...
Schon während des letzten Satzes des Erzählers hört man hinter der Tür zum Vorzimmer - wo Josef, der Bursche, residiert - ein Klopfen, dann ein zweites, dann Josefs Stimme.
JOSEF: Herr Leutnant! Herr Leutnant!
Kasda regt sich nicht.
2. Studio-Tag
WOHNUNG KASDAS. Die Tür zum Vorzimmer wird geöffnet, und Josef steht auf der Schwelle, in einer Haltung, die ziemliche Unsicherheit darüber ausdrückt, ob er schon strammstehen muß oder nicht.
JOSEF: Herr Leutnant!
Kasda regt sich nicht. Daraufhin traut sich Josef endlich ganz ins Zimmer zu kommen. Er tritt ans Bett, beugt sich nieder, hat aber zuviel Respekt, um Kasda zu rütteln.
JOSEF: Herr Leutnant, bitte sehr, wachen sie auf.
Kasda räkelt sich wenig, schlaftrunken.
KASDA: Was gibt's?
Jetzt hat sich Josef ein Herz gefaßt. Er brüllt fast:
JOSEF: Aufwachen, Herr Leutnant!
Kasda fährt erschrocken und zornig auf.
KASDA: Zum Teufel, was gibt's denn?
Josef nimmt Haltung an, Kasda blinzelt und bemerkt erst jetzt, daß es sein Bursche ist. Deshalb spricht er jetzt wieder gleichmütig und besänftigt.
noch KASDA: Ach Josef! Ich hab' Ihnen doch gesagt, daß Sie mich nicht wecken sollen am Sonntag.

JOSEF: Jawohl, Herr Leutnant. Aber unten im Hof...
Kasda läßt sich in die Kissen fallen, starrt apathisch an die Decke und spricht den folgenden Dialog so, als ob er Vokabeln abhörte.
KASDA: Es ist doch Sonntag heute, oder?
JOSEF: Jawohl, Herr Leutnant.
KASDA: Wie spät?
JOSEF: Halb neun in der Früh. Grad hat's zum Gottesdient geläutet.
KASDA: Am Sonntag in aller Früh, Josef. Was fällt Ihnen eigentlich ein!
JOSEF: Es ist ein Herr unten im Hof, bitte sehr, der den Herrn Leutnant sprechen möcht'.
KASDA: Warum haben Sie den Herrn im Hof nicht abgewiesen, Josef?
JOSEF: Bitt' schön, wenn der Herr Leutnant selber lesen wollen!
Josef streckt die Visitenkarte, die er in der Hand hält, dem Leutnant hin. Der achtet nicht darauf, bemerkt es auch nicht. Er starrt an die Decke, der ewigen Belehrungen, die er erteilen muß, überdrüssig. Außerdem verschlafen.
KASDA: Was lesen, Josef?
JOSEF: Die Karte, Herr Leutnant.
Da ihm Kasda die Karte nicht abnimmt, legt Josef sie auf die Decke.
Josef: Bitte um Vergebung, Herr Leutnant.
KASDA: Ziehen Sie den Vorhang auf, ich kann im Finstern nix lesen.
JOSEF: (verdattert) Jawohl, Herr Leutnant.
Usw.

Von der Vorlage her wäre die Möglichkeit gegeben, explosiv die Handlung zu beginnen, eine Forderung, die in einer der ersten theoretischen Schriften über das Fernsehspiel aufgestellt wurde und die sich später, offenbar ohne Kontrolle des Gesagten, weitergetragen hat[228] und die wie folgt lautet: "Die Aufmerksamkeit des Zuschauers

228) Diese Forderung wurde in einem hektographierten Buch mit dem Titel "You want to write for Television" aufgestellt (Dramatische Kunst auf dem Bildschirm, a.a O., S.48f). Ferner ist sie vorhanden bei Oliver Storz, Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen?, a.a. O., S.133f

muß in den ersten Sekunden geweckt werden. Sie müssen ihren Zuschauer mit einer Planke über den Kopf schlagen (Dieses Bild ist einer als Beispiel angegebenen Episode entnommen.D.H.), um sie zum Hören und Sehen zu zwingen. Die 'Fünfminutenfrist' beim Theater, wenn der Diener auf der Bühne Feuer macht, die Vorhänge öffnet und das Telefon bedient, während die Nachzügler ihre Plätze einnehmen, ihre Programme kaufen und ihren Nachbarn auf die Füße treten, hat beim Fernsehen keine Berechtigung. Das bedeutet, die Exposition bis zum Knochen wegschneiden oder ganz und gar weglassen. Stürzen Sie sich direkt in Ihre Story - der Hintergrund hat die Angewohnheit, sich später selbst überzeugend vorzustellen und zu füllen..."[229]. Wir aber haben es in dem von uns angeführten Beispiel nicht mit einem Einzelfall zu tun. So beginnt etwa das Fernsehspiel "Frau Berta Garlan", ebenfalls nach einer Erzählung von Arthur Schnitzler, während das visuelle Geschehen Frau Berta Garlan zeigt, wie sie an dem Grab ihres Mannes Blumen niederlegt, mit der einführenden Schilderung der Voraussetzungen zu der gezeigten Situation: "Drei Jahre waren vergangen, seit Berta ihren Gatten begraben; ebenso viele, als sie mit ihm zusammen verlebt hatte" usw. Es besteht sogar eine Fernsehinszenierung eines Bühnenstückes, (Der Revisor) bei der die Fernsehfassung nicht mit dem ersten Satz des Dialoges, sondern mit der Vorstellung der einzelnen Personen beginnt. Die Kamera fährt durch eine Wohnung und ein Sprecher nennt die Namen der von der Kamera wie zufällig erfaßten, sich augenblicklich in diesem Haus befindlichen Personen. Von einem dramatischen

---

229) Günter Kaltofen, Dramatische Kunst auf dem Bildschirm, a.a.O., S.48f

Anfang kann auch in jenem Fall in keiner Weise die Rede sein.

Der hier zu untersuchende Fernsehspielanfang hebt im Gegensatz zu dem der Novelle mit der in der Erzählung nur wenig und nebenher berücksichtigten Darstellung der Umwelt an, was allerdings den Intentionen der zitierten Regelgebung für angehende Fersehautoren widerstrebt. Der Leutnant Kasda ist nicht d e r Mittelpunkt, auf den sich in der Erzählung die kameraartig genau beschreibende Schilderung Schnitzlers bezieht, sondern ein Teil einer gezeigten Welt, die sich von vorneherein und nicht "später selbst überzeugend" dem Zuschauer darbietet. Bevor irgendeine Handlung wahrnehmbar ist, zeigt die Kamera durch einen Schwenk, besonders intensiv durch die Beschreibung der verstreut herumliegende Uniform, alles das, was in der Novelle nur aus einzelnen Bemerkungen zu schließen war: die Umwelt. Auch auf den Zeitpunkt des Geschehens weist das Fernsehspiel schon vorausdeutend hin. Durch das Glockengeläute ist die Möglichkeit angetönt, daß die Handlung an einem Sonntag spielt. Das Blasen einer Trompete verstärkt die Vermutung, daß das Geschehen sich nicht in einer Privatwohnung, sondern in dem Zimmer einer Kaserne abspielt. Doch genügt dies offenbar noch nicht, auf das Handlungsgeschehen vorzubereiten. Die Notwendigkeit eines einführenden Erzählers erhellt, daß die Welt des Spieles, die Welt des Leutnant Kasdas, trotz des die einzelnen typischen Gegenstände aufzeigenden Schwenkes und der untermalenden Geräusche (Glockenklänge, Trompete), noch nicht genügend gegen die Alltagsebene des Fernsehens abgesetzt erscheint. So bestätigen die Worte des Erzählers einerseits die den Zuschauer bereits gekommene Ahnungen in Bezug auf Ort und Zeit, indem sowohl das Infan-

terieregiment genau gekennzeichnet, als auch ausdrücklich von "diesem Sonntag" gesprochen wird, andererseits weisen sie über den nur sinnlichen Eindruck hinaus, indem sie das sich zeigende Bild in dem ihm eigenen Zusammenhang stellen. Wenn es von dem schlafenden Wilhelm Kasda heißt, daß er "seine Pläne für diesen Sonntag bereits gemacht" hatte, so weist dieser Ausspruch auf ein Vorauslaufendes hin, scheinbar schon vergangene Tage dieser Person, was, ebenso wie der Konjunktiv in dem Satz: "Nach dem Frühstück würde er ein Dampfbad nehmen" usw., der den Leutnant als einen Gewohnheitsmenschen charakterisiert, die Selbständigkeit der Welt dieses Spieles zu zeigen Sorge trägt. Der Zuschauer sieht sich auf diese Weise von einem allwissenden Erzähler in die Welt des Wilhelm Kasda eingeführt - eine Einführung, die der Erzähler dadurch rechtfertigt, daß, wie des weiteren der Konjunktiv des zitierten Satzes antönt, dieses Mal der gewöhnliche Verlauf des Kasda'schen Sonntags gestört wird, also die Situation eine besondere ist, die es sich lohnt zu verfolgen.

Dieser Bezug auf ein Vorher und der Hinweis auf ein interessantes Nachher kann dem Autor des Fernsehspieles nicht zufällig eingeflossen sein, zumal die Prosaerzählung diese Funktion einer einführenden Erzählung in keiner Weise nahelegt. Der dieser Einleitung folgende Dialog deckt sich dann wieder fast mit dem Dialog der Prosa, jedoch nur fast, denn er ist breiter, epischer gehalten als der auffallend dramatische Novellenbeginn. Nicht nur ein viertes "Herr Leutnant" und eine zweifache Aufforderung zum Aufwachen, sondern vor allen Dingen ein stetes sich Vergewissern, daß heute wirklich Sonntag ist, wie auch das beinahe schwatzhafte Reden des Burschen beim Übergeben der Visitenkarte - in der Erzählung

sagt er hierbei kein Wort - nehmen dem Fernsehspiel die dramatische Kürze. Aber die Breite dieses Anfangsdialoges weist auf die Notwendigkeit, dem Zuschauer die Möglichkeit zu bieten, sich in die Welt und Lebensumstände des Leutnants einzuleben. Die gesamte zweite Szene dient also noch der Schilderung und unterstützt so die erläuternde Erzählung der ersten Szene, wenn allerdings auch schon, jedoch wesentlich langsamer als in der Erzählung, die Möglichkeit eines dramatischen Ereignisses sich zeigt.

Beide Tatsachen, das Vorhandensein eines Erzählers und die Dehnung des Anfangsdialoges verhalten sich ergänzend zueinander. Der Erzähler distanziert, allein schon durch sein Auftreten, die gezeigte Welt, in der sich erst die Handlung abspielen soll, also die Spielebene von der Alltagsebene. Der 'epische' Dialog ermöglicht es dem Zuschauer, sich in der ihm neuen Welt zurechtzufinden. Die Distanzierung geschieht hier dadurch, daß das gezeigte Bild nicht nur erläutert, sondern auch durch das Tempus der Vergangenheit (unterstützt durch die 'historische' Uniform des Leutnants) als nicht mehr zur Alltäglichkeitsebene gehörig gekennzeichnet ist. Der Erzähler selbst befindet sich jedoch auf der Alltäglichkeitsebene, denn er bezeichnet das Geschehen als Vergangenes. Hierbei spielt es keine Rolle, ob seine Stimme schon Wochen vorher bei den Dreharbeiten auf Tonband aufgenommen wurde. Für den Z u s c h a u e r spricht er im Augenblick der Sendung.

Durch den anfänglichen Gleichlauf von Erzähler als Verkörperer der Alltäglichkeit und Bild als Verkörperung der Spielebene und die Distanz beider hebt sich die Spielebene, nun unverwechselbar mit der Alltäglichkeitsebene, von dieser ab, obwohl beides, Erzählung und Bild,

gleichzeitig, jetzt vorhanden sind. Am deutlichsten zeigt sich diese Distanzierung bei der zeitlichen Entrückung des augenblicklich Gezeigten; etwa in dem Fernsehspiel nach Fontane "Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow":[230]

> Ein strahlender Frühherbsttag. Von einem erhöhten Standort aus blicken wir an der Mauer eines dörflichen Friedhofes entlang; jenseits der Mauer, entfernt ist eine Trauergesellschaft wahrzunehmen, von der sich nun Bülow und Alvensleben lösen; Alvensleben trägt hier Zivil.- Die beiden Herren streben dem Ausgang zu, passieren ihn und kommen nun - längs der Mauer sehr rasch und zielstrebig auf uns zu.
> ERZÄHLER: (off)
> An einem Nachmittag im Frühherbst des Jahres 1806 wurde in dem Dorfe Wuthenow - einige Meilen von Berlin - in der Gruft seiner Familie der Rittmeister Schach beigesetzt; in aller Stille, ohne die militärischen Ehren, die ihm als Eskadronchef im Kürassier-Regiment Nummer 10, genannt 'Gensdarmes', zugestanden hätten. Er hatte nämlich Selbstmord begangen.

Neben den historischen Kostümen ist es die präzise Jahreszahl 1806, die das Geschehen als Fiktion kennzeichnet. Auch hier stellt der Erzähler das Gezeigte in einen Zusammenhang, indem er den Grund des seltsamen, unmilitärischen Begräbnisses angibt: "Er hatte Selbstmord begangen". Das auf dem Fernsehschirm sichtbare Geschehen erweist sich so als der Schlußpunkt einer eben vergangenen Handlung, die nun im Fernsehspiel erneut aus der Erinnerung der beiden in der gezeigten Szene anwesenden Personen, Bülow und Alvensleben, zur Darstellung kommt. Eine

---

230) Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow, nach einer Novelle von Theodor Fontane, a.a.O., S.2f

zweimalige zeitliche Rückblende findet also statt und damit eine doppelt deutliche Abhebung der Spielebene von der Alltäglichkeitsebene des Fernsehens.

In den besprochenen Beispielen waren es anonyme Sprecher, die als Quasi-Vertreter der Berichtebene in das Spielgeschehen einführten. Das folgende Beispiel zeigt, wie eben durch die Tatsache, daß das Spiel aus der Ebene des Berichtes sich heraushebt, die Möglichkeit gegeben ist, mit dem Prozeß des Heraushebens selbst zu spielen. Es handelt sich um das Fernsehspiel "Der Schmuck" nach Maupassants Erzählung "Die Diamantkette":[231]

> Der Unbekannte: (Stimme)
> Ich kenne nichts auf der Welt, was melancholischer und zauberhafter wäre, als unser alter Jardin du Luxembourg. Unter den blassen Strahlen der Herbstsonne scheint er sich in einen Panzer aus Kupfer und Gold geworfen zu haben, um dem unbesiegbaren Winter höhnischen Widerstand zu leisten.
> Der Unbekannte: An jenem Morgen war der Park fast verlassen.-
> Der Unbekannte: Ein Fremder kam und setzte sich zu mir auf die Bank. Ich betrachtete ihn verstohlen...Er war korrekt, aber ohne Eleganz gekleidet, ein Mann, dessen Alter schwer zu bestimmen war... Der Unbekannte richtete plötzlich seinen Blick auf mich... und ich erriet, daß er den Wunsch hatte, eine Unterhaltung zu beginnen.
> Der Unbekannte: (Stimme) In gewissen Augenblicken haben auch die verschlossensten Naturen das Bedürfnis, sich jemandem anzuvertrauen, und sei es einem Fremden.
> Der Unbekannte: Ein schöner Morgen, nicht wahr, Monsieur?
> Loisel: Ja, Monsieur...Ein schöner Morgen, (ja)...Frisch...aber sonnig.
> Der Unbekannte: (Stimme) Mit einem scheuen Lächeln bedankte er sich im voraus für das Interesse, das ich seinem Geständnis entgegenbringen würde.

---

231) Der Schmuck, Dialogtext, Berliner Synchron GmbH. S.1ff

Loisel: Sie haben Mitleid mit mir...Nein, nein...protestieren Sie bitte nicht...
Loisel: Ich bin es gewöhnt,...in den Augen der Menschen Mitleid zu lesen...Bitte, verzeihen Sie...
Loisel: Ich möchte Sie nicht belästigen... Darf ich Ihnen etwas erzählen, was ich noch keinem anvertraut habe?
Loisel: Eine bittere Geschichte, Monsieur... Und leider auch... eine ebenso absurde, - wie lächerliche Geschichten...Sie ist trostlos...
Loisel: wie viele wahre Geschichten, die so seltsam sind, daß sie einem unglaublich vorkommen...Es geschah vor 10 Jahren.
Loisel/Stimme: Ich war ein kleiner Beamter im Ministerium für Unterrichtswesen.--- Eine wenig aufsehenerregende Karriere (ohne große Überraschungen) lag vor mir. Doch die Laufbahn des Beamten hat ihre Vorteile und da es mir an Selbstvertrauen mangelte, war ich mit diesem Beruf, der kein Risiko in sich einschloß, zufrieden...
Loisel/Stimme: Ich bin darin ein echter Franzose. Die Gewißheit, daß mein Alter durch eine Pension gesichert sei, war es mir wert, meine Jugend ohne Bedauern in einem staubigen Büro zwischen Akten zu begraben...
Loisel/Stimme: Ich war damals 30 Jahre alt... Alle meine Kollegen waren verheiratet und schienen mit ihrem Schicksal zufrieden zu sein...Ich war der einzige Junggeselle im Büro und so die Zielscheibe für mehr oder weniger harmlose Witze...

Erst an dieser Stelle beginnt der Dialog des Spieles, und zwar derart, daß der erste Satz des Bürokollegen unmittelbar an den letzten Satz des erzählten Textes anknüpft, d.h. einer dieser "mehr oder weniger harmlosen" Witze darstellt: "Nun, mein Kollege,... immer noch Weiberfeind?"

Um diese "bittere Geschichte", die zu diesen "wahren Geschichten" gehört, "die so seltsam sind, daß sie einem unglaublich vorkommen", als Fernsehspiel darzustellen, das mehr sein soll als bloßes Wiedergeben einer tragischen Handlung, ist dieses lange, vielfach verschachtelte Vorspiel notwendig. Während die Prosaerzählung das

Geschehen in einer spöttischen Erzählform der dritten Person wiedergibt, um sich über die "Kleinen Beamten"[232] lustig zu machen, bedient sich das Fernsehspiel einer dargestellten Ich-Erzählung, die das bloße Geschehen zu einer privaten Leidensgeschichte vertieft. Das eigentliche Geschehen liegt also zwischen Erzähler und Erzähltem und es wird daher, um jede Möglichkeit, den Erzähler lediglich als Kommentator zu verstehen, ein weiterer, von diesem Erzähler Erzählender dem Geschehen vorausgesetzt. Wie sich das Spiel von der Alltagsebene löst, mag folgende Stiluntersuchung zeigen.

Der erste Satz eines anonymen Sprechers, der, wenn auch nur ganz schwach durch die Ich-Form des Gesagten, personelle Züge annimmt, dient der Erläuterung und vor allen Dingen der Rechtfertigung eines hier gezeigten Bildes des Jardin du Luxembourg. Eben, weil es nach der Meinung des Sprechers nichts gibt, "was melancholischer und zauberhafter wäre", sind Bilder des Parkes zu sehen, den die dem Zuschauer unbekannte Stimme als "unser alter Jardin du Luxembourg" bezeichnet. Das Possessivpronomen "unser" deutet bereits eine Beziehung des Sprechers zu diesem Park an, doch ist diese noch sehr oberflächlich, da er als Franzose spricht und das "unser" somit dem französischen Volk zugehörig bedeuten kann. Ebenso unterstützen die pathetischen Formulierungen des nächsten Satzes, daß es sich im folgenden um eine Be-

---

232) Die Erzählung gehört in den Zyklus "Kleine Beamte", Guy de Maupassant, Meisternovellen, ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Sieburg, Berlin 1963, S.165-174

schreibung des Parkes zu einer bestimmten Jahreszeit handeln wird. Allein der nächste Satz lautet nicht: Am Morgen war der Park fast verlassen, auch nicht: An diesem Tag (an dem wir die vorliegende Aufnahme machten), sondern: "An jenem Tag". Daß hier kein Demonstrativpronomen steht, welches von der augenblicklichen Sprechsituation bewußt und deutlich auf das Bild und den Zeitpunkt der Aufnahmen weisen würde, sondern "jener" zeigt, daß sich in diesem Augenblick, wenn auch fast noch untergründig, der Inhalt des Bildes von der augenblicklichen Sprechsituation zu lösen beginnt. Denn das Pronomen "jener" betont die Selbständigkeit.

Ferner finden wir hier zum ersten Mal das Verb des Satzes in der Form der Vergangenheit, was auch darauf hindeutet, daß sich eine Wandlung in der Person des Sprechers vollzieht. Wie die Sprachuntersuchungen Harald Weinrichs gezeigt haben, ist das Präsens das Tempus der besprochenen, das Imperfekt ein Tempus der erzählten Welt. Dieses entspricht unserer Beobachtung, wenn wir fanden, daß die ersten beiden Sätze die Erläuterung des gezeigten Bildes darstellen, während der dritte Satz, aufgezeigt an dem Pronomen "jener", eine Entfernung des Bildes zu dem Sprechenden zustandebringt, was erst zu der Möglichkeit führt, von der nun 'anderen' Welt zu erzählen. Aus dem anonymen Sprecher ist ein anonymer Erzähler geworden.

Der nächste Satz bringt eine erneute Wendung der Situation. Das Bild, nunmehr Ausdruck des Erzählten, zeigt zwei Herren und der Zuschauer erfährt durch die Erzählung, daß einer von ihnen der Erzähler selbst ist. Hierdurch wird auch der Erzähler als Person mit in das sich anschickende Spiel gezogen.

Während also die ersten beiden Sätze noch auf der Wirklichkeitsebene des einen Bericht kommentierenden Fernsehprogramms stehen, also der Alltäglichkeitsebene, ist nun der Schritt getan zur Erzählung, dem im Bild das Spiel analog geht. Nur aufgrund der Tatsache, daß das Spiel auf der Erzählebene liegt, kann der der Ich-Erzählung folgend dargestellte Dialog zwischen dem erzählten Ich und der neu hinzutretenden Person zustandekommen.

In dem folgenden Gespräch trägt der eine Partner den Wunsch vor, eine, seine Geschichte erzählen zu dürfen. Die folgenden Sätze 'besprechen' auf dem Boden des der Erzählung korrespondierenden Spieles die Möglichkeit einer sekundären Erzählung. Sie beginnt mit dem imperfektischen Satz: "Es geschah vor zehn Jahren". Unmittelbar hierauf erscheint dieses "es geschah" im Spiel. Der neuen Erzählebene hat sich eine neue Spielebene angepaßt. Aus der ersten Erzählung wird eine Rahmenerzählung; aus dem ersten Spiel ein Rahmenspiel.

Wir haben hier das Beispiel eines Fernsehspielanfanges besprochen, in dem eine stilistisch bedingte starke Loslösung von der Alltagsebene des Fernsehens notwendig war. Die folgende Untersuchung soll zeigen, daß die Distanzierung von der Alltagsebene zwar auch gegeben, aber aus s t i l i s t i s c h e n Gründen weniger stark vollzogen ist.

Wir analysieren den Anfang des Fernsehspieles nach Fontanes Roman "Unterm Birnbaum": Hier der Romananfang:[233)]

---

233) Theodor Fontane, Sämtliche Werke, 1.Bd., a.a.O., S.453

Vor dem in dem großen und reichen Oderbruchdorfe Tschechin um Michaeli 20 eröffneten Gasthaus und Materialwarengeschäft von Abel Hradscheck (so stand auf einem über der Tür angebrachten Schilde) wurden Säcke, vom Hausflur her, auf einen mit zwei magern Schimmeln bespannten Bauernwagen geladen. Einige von den Säcken waren nicht so gut gebunden oder hatten kleine Löcher und Ritzen, und so sah man denn an dem, was herausfiel, daß es Rapssäcke waren. Auf der Straße neben dem Wagen aber stand Abel Hradscheck selbst und sagte zu dem eben vom Rad her auf die Deichsel steigenden Knecht: "Und nun vorwärts, Jakob, und grüße mir Ölmüllers Quaas. Und sag ihm, bis Ende der Woche müßt' ich das Öl haben, Leist in Wrietzen warte schon. Und wenn Quaas nicht da ist, so bestelle der Frau meinen Gruß und sei hübsch manierlich. Du weißt ja Bescheid. Und weißt auch, Kätzchen hält auf Komplimente."
Der als Jakob Angeredete nickte nur statt aller Antwort, setzte sich auf den vordersten Rapssack und trieb beide Schimmel mit einem schläfrigen "Hüh" an, wenn überhaupt von Antreiben die Rede sein konnte. Und nun klapperte der Wagen nach rechts in den Fahrweg hinunter, erst auf das Bauer Orthsche Gehöft samt seiner Windmühle (womit das Dorf nach der Frankfurter Seite hin abschloß) und dann auf die weiter draußen am Oderbruchdamm gelegene Ölmühle zu. Hradscheck sah dem Wagen nach, bis er verschwunden war, und trat nun erst in den Hausflur zurück.

Für die Umarbeitung in Fernsehspiele interessant ist die Stellung des Erzählers zu dem erzählten Vorgang. Nur an einer einzigen Stelle erwähnt sich der Erzähler und dort derart unauffällig, daß er seine eigene Person gar nicht zur Geltung bringt. Es handelt sich um den Satz: "So sah man denn an dem, was herausfiel, daß es Rapssäcke waren". Der Erzähler versteckt sich hinter dem Begriff "man", was ebensoviel heißt wie jeder, d.i. er beansprucht von sich, nicht der allwissende, alles leitende "Geist der Erzählung" zu sein; vielmehr zeigt er sich als der nur Betrachtende. So werden die Säcke nicht

von vorneherein als Rapssäcke bezeichnet, sondern erst aus dem "was herausfiel" erkennt der Erzähler, daß es sich um Rapssäcke handelt. Ebenso ist gleich der erste Satz peinlich bemüht, den Eindruck eines allwissenden Erzählers unter keinen Umständen aufkommen zu lassen, indem bei der Kennzeichnung des Hauses als das des Abel Hradschek betont wird, daß dieses Wissen von einer Aufschrift über der Tür herstammt. Von den dargestellten Personen wird nur Hradschek, anscheinend durch seine ausgezeichnete Stellung, als der Herr des Hauses erkannt und kann, da sein Name durch das Schild über der Tür gegeben ist, auch unvermittelt als Hradschek bezeichnet werden. Den Namen seines Pferdeknechtes erfahren wir und scheinbar auch der Dichter erst in dem Augenblick, wo sein Herr ihn anredet. Er ist "der als Jakob Angeredete".

Der Realismus äußert sich in diesem Romananfang Fontanes nicht in einer detaillierten Beschreibung, sondern in dem Zugang zu Gegenständen. Der Romananfang offenbart sich als die Aussage eines Betrachtenden, der nicht mehr sagen will als das was er gesehen hat, wenn auch nicht jede Einzelheit beschreibend, so doch exakt b e r i c h t e n d . Demgemäß beginnt die erste wörtliche Rede mit "und", also mitten in einem Satz, so als ob der Erzähler gerade hinzuträte. Auch ist der Zeitpunkt dieses Geschehens genau festgehalten. Sie fällt zusammen mit dem "eben vom Rad auf die Deichsel steigenden Knecht". Ebenso ist der Augenblick, in dem Hradschek in sein Haus eintritt, mit dem Nicht-mehr-Sehen des davonfahrenden Wagens identisch.

Augenscheinlich zielt die Erzählung auf das hin, dasjenige zu verkörpern, was wir in der Einleitung als Bericht, somit als ein richtiges, genaues, konsequentes Schildern bezeichneten.

Wie aber geschieht die Wiedergabe dieses Stils im Fernsehspiel? Zunächst die Bearbeitung von Herbert Reinecker:[234)]

1.Bild (Film)
Garten und Haus. Außen.Tag.
1. Nah mit Fahrt und Schwenk
Durch das Geäst eines vom Herbst entlaubten Birnbaums blickt die Kamera in den wolkenverhangenen Himmel. Darüber Titel:
"Unterm Birnbaum"
Die Kamera fährt zurück. Die ganze Krone des alten Baumes wird sichtbar, dann der Stamm und schließlich durch Schwenk der Boden unter dem Baum. Er ist herbstlich umgegraben, nur direkt unter dem Baum noch nicht. Einige halbverfaulte Birnen liegen herum. Die Kamera schwenkt vom Baum weg, über das breit und gewichtig daliegende Haus zur Straße, die von dem Garten durch einen Holzzaun getrennt ist. Auf der Straße stehen zwei magere Schimmel vor einem beladenen Wagen. Jakob der Knecht wirft eben den letzten Sack auf den Wagen. Direkt hinter den Bock.
2. Halbnah
Die Kamera steht auf der Straße, zwischen den Pferden und dem Zaun. Man sieht ABEL HRADSCHEK zwischen Haus und Wagen stehen und JAKOB zusehen.
ABEL: Und nun vorwärts, Jakob...
JAKOB steigt schläfrig wortlos auf den Bock.
ABEL tritt zum Wagen heran, die Kamera schwenkt so mit, daß sie über ABEL schräg nach oben zu JAKOB zeigt.
...und grüß mir Ölmüller Quaas. Und sag ihm, bis Ende der Woche müßt ich das Öl haben...
3. Nah
Schräg von oben, ohne Anschnitt auf ABEL, der weiterspricht: ...ich muß! Er darf sich nicht Zeit lassen damit!

---

234) Unterm Birnbaum, nach einer Novelle von Theodor Fontane, von Herbert Reinecker, a.a.O., S.1ff

4. Halbnah mit Schwenk und Fahrt
Wieder von unten nach oben, mit ABEL im Anschnitt. JAKOB nickt und sagt: Hüh!- Der Wagen rückt an und fährt los. Die Kamera schwenkt und fährt im Schwenk hinter ABEL, so daß man ABEL vorne im Anschnitt, den Wagen langsam davonfahren sieht.
5. Groß
Von vorne sieht man Abels sorgenzerfurchtes Gesicht.
6. Total mit Schwenk und Fahrt
Von hinten: ABEL und der davonfahrende Wagen. Langsam dreht sich ABEL um und geht nachdenklich auf das Haus zu. Die Kamera schwenkt mit. Über der Tür, durch die ABEL tritt, liest man: "Gasthaus und Materialgeschäft von Abel Hradschek"

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Fernsehspielanfängen finden sich in diesem keine großen Abänderungen im Vergleich zum Roman, lediglich eine Streichung in der wörtlichen Rede (Leist... Komplimente). Auch die an den vorigen Beispielen herausgearbeitete Distanz zwischen Alltagsebene und Spielebene ist hier auf ein Minimum beschränkt. Der Übergang in das Spiel geschieht durch einen bloßen Schwenk vom Birnbaum als Symbol des Stückes zum Haus des Hradschek und damit zum Beginn der Handlung[235]. Dennoch erweist sich auch dieser Schwenk, ebenso wie die einführende Erzählung im "Spiel im Morgengrauen", als eine Einführung in eine neue Welt; denn auch hier ist der Beginn des Fernsehspieles nicht identisch mit dem der gezeigten Handlung. So wirft der Knecht Jakob "eben den l e t z t e n Sack auf den Wagen". Auf gleiches weist der erste Satz des Dialoges: "Und nun vorwärts Jakob". Wie der Romananfang, so weist auch der Fernsehspielanfang durch das anfängliche "und" der ersten Aussage auf ein Vorher, wodurch sowohl für den

---

235) In der Inszenierung verstärkte der Regisseur die von der Alltäglichkeitsebene trennende Funktion des Schwenkes durch Musik.

Leser als auch für den Fernsehzuschauer der Eindruck entsteht, als seien sie soeben Hinzutretende.

In diesen Punkten gibt das Fernsehspiel genau die Intentionen des Romananfanges wieder, da auch dort der Schilderung des Geschehens keine weitschweifige Einleitung vorausgeht, sondern, nachdem im ersten Teil des ersten Satzes kurz der Ort der Handlung genannt ist, der zweite Teil schon das scheinbar sich seit einer geraumen Zeit abspielende Geschehen beschreibt. In beiden Fällen wird der Betrachter zu einem beliebigen, in keiner Weise ausgezeichneten Zeitpunkt in die Welt des Geschehens eingeführt, in beiden Fällen mit "eben" bezeichnet. Der am Roman orientierte Stil des Fernsehspieles erlaubt es, den Übergang von der Alltagsebene zur Spielebene verhältnismäßig fließend zu gestalten, da es dem Stil entspricht, genau beschreibend zu berichten und auf jegliche Einmischung eines Erzählers zu verzichten.

In der Bearbeitung dieses Romans von Hugo Hartung verhält es sich ähnlich, wenn auch, wie folgender Beginn zeigt, eine Vergleichsmöglichkeit durch einen völlig abgeänderten Anfang unmittelbar nicht gegeben ist:[236)]

> Aufblenden
> Man sieht einen vollkommen kahlen Birnbaum, dann fährt die Kamera langsam durch den Flur, man sieht auf die gestapelten Kisten, Säcke und Fässer, die Treppen die in die oberen Räume führt, vorbei an der offenstehenden Falltür, bis zum Fenster, das in den Laden geht.
> Kameraschwenk
> Man sieht durch das vollkommen verschmutzte Fenster in den Laden, die Kamera zeigt eine alte Inschrift auf der Scheibe "Gasthaus und Materialwarengeschäft von Abel Hradschek", dann Blick in den Laden.

---

236) Unterm Birnbaum. Ein Fernsehspiel frei nach Fontane, von Hugo Hartung, a.a.O., S.1

Titel
Man sieht, wie eine Frau den Laden betritt.

Durch die anfängliche Fahrt gibt die Kamera eine Beschreibung des Ortes, der dann durch den übergeblendeten Titel als der Ort des zukünftigen Spieles gekennzeichnet ist. Auch hier ist die Kamera Beobachter. Durch einen "Blick in den Laden" wird der Zuschauer Zeuge einer eben b e g i n n e n d e n Handlung. Der Zeitpunkt des Spielanfanges ist hier kein scheinbar beliebiger, sondern ein stilistisch vom Theater übernommener, d.h.der Anfang des Stückes ist identisch mit dem Anfang der Handlung. Zwischen Theateraufführung und Zuschauer gibt es kein Medium, insofern auch nicht die Möglichkeit, einführend, auswählend und beurteilend das Ganze eines Handlungszusammenhanges darzustellen. Hiermit nähern wir uns aber einem Stil des Fernsehspieles, der in der Übertragung von Theaterstücken wurzelt.

Am Beispiel des Fernsehspieles "Der Großtyrann und das Gericht" wollen wir untersuchen, worin eine Andersartigkeit gegenüber den bisher besprochenen Anfängen liegen kann und wodurch dennoch auch hier eine Distanzierung von der Alltagsebene gewährleistet ist:[237)]

1. Bild
BEIM GROSSTYRANNEN. NACHT
Aufblende. MUSIK.
Über Titeluntergrund (Detail aus dem Raum des Großtyrannen geblendet):
DER GROSSTYRANN UND DAS GERICHT
Nach Werner Bergengruen dramatisiert von Günther Fleckenstein.Schwenk. Der Großtyrann ist beschäftigt. Musik - Ende.
Der Stadtrichter Galeazzo stürzt in den Raum. Er hat Papiere in der Hand.
GALEAZZO: Herrlichkeit... draußen...
GROSSTYRANN: Was ist mit dir, Galeazzo?

237) Der Großtyrann und das Gericht, Ein Fernsehspiel nach der Dramatisierung des Romans von Werner Bergengruen, von Günther Fleckenstein, Drehbuch, ZDF, S.1f

GALEAZZO: Im Kastellgarten, liegt Fra Agostino...
Der Großtyrann unterbricht seine Tätigkeit und schaut Galeazzo ruhig, abwartend an. Galeazzo erklärt eindringlich.
GALEAZZO: Er ist tot. Erstochen.
GROSSTYRANN: Ein Mord?

Auch hier deutet noch ein Schwenk auf eine, wenn auch nur andeutungsweise Beschreibung des Raumes hin. Doch unmittelbar hierauf kommt die Nachricht von einem Mord, so daß das Spiel mit allen Zeichen höchster Spannung beginnt. Kein einführender Erzähler, keine ruhige, epische Betrachtung. Dennoch tritt auch hier die Distanzierung zur Alltagsebene sogar auf zweierlei Weise in Erscheinung.

Einmal die einleitende Musik. Sie hat keine untermalende Funktion, sondern unterstützt die "Aufblende". Da nur noch am Ende, bei dem Absagetitel Musik sich vorfindet, hat sie eine umrahmende Funktion. Diese zeigt sich noch deutlicher bei einer Erkennungsmelodie, wenn etwa eine Folge von Fernsehspielen vorliegt.

Zum anderen das darstellende Element: Die Möglichkeit eines Fernsehberichtes ist aufgrund der zeitlichen Distanz des Dargestellten von vorneherein von der Hand zu weisen. Kostüme und Dekoration haben hier also nicht die Funktion, einen möglichst realistischen Stil zu prägen, sondern umgekehrt, das Spiel von der realistischen Alltagsebene abzuheben. Die Aufgabe der Kostüme und der Dekoration ist es also nicht, wie bereits aufgezeigt, primär eine Wirklichkeit vorzutäuschen, sondern dem Geschehenden Charakter des Als-ob zu geben (was nichts mit Verfremdung zu tun hat), um so das Spiel als Nicht-Wirklichkeit zu charakterisieren.

Es erweist sich also bei einer Untersuchung der Fernsehspielanfänge, daß Funktionen bestehen, die ein Fernsehspiel aus der Ebene des alltäglichen Fernsehgeschehens herausheben, daß diese aber wieder unterschiedlich sein können und somit nicht dogmatisch ein bestimmter Typus von Fernsehspielanfängen postuliert werden darf. Vielmehr muß eingesehen werden, daß je nach dem Fiktionsgrad des Fernsehspieles dieser sich durch seinen Beginn mehr oder weniger von einer normalen Wirklichkeitsübertragung abhebt. D.h. die Kennzeichnung als Spiel kann graduell verschieden stark auftreten, in gleicher Weise aber auch mit unterschiedlicher Dynamik, schlagartig wie im "Der Großtyrann und das Gericht" oder allmählich, wie in "Der Schmuck" und "Spiel im Morgengrauen."

Der Erzähler im Fernsehspiel

Es ist im Laufe der Ausführungen oft von dem Erzähler im Fernsehspiel gesprochen worden. Wie sich gezeigt hat, kommt ihm eine verhältnismäßig dominierende Stellung zu (vgl.S. 181f). Nicht allein, daß der größte Teil der aus Erzählbearbeitungen entstandenen Fernsehspiele einen oder gar mehrere Erzähler hat, es erwies sich auch, daß dem Erzähler bestimmte Aufgaben zufallen, die sich im wesentlichen auf Gebiete jenseits der Anschaulichkeit des Spieles erstrecken. Und schließlich hat sich auch gezeigt, daß ein bestimmter personaler Erzähler durch die Ansprache an den Zuschauer in diesem die Illusion der Gegenwart hervorrufen kann. Es scheint daher geraten, die verschiedenen Funktionen verschiedener Erzählertypen systematisch darzustellen. Hierbei muß aber betont werden, daß dieser Typologie der Erzähler nicht eine der Fernsehspiele entspricht;denn erstens gibt es Fernsehspiele, in denen sich gleichzeitig verschiedenen Typen von Erzählern vorfinden (z.B. "Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow" und "Der Schmuck"), zweitens aber müßte dann die große Anzahl derjenigen Fernsehspiele ohne Erzähler, bei aller ihrer Verschiedenheit untereinander, in einer Gruppe zusammengefaßt werden. Eine Typologie der Fernsehspiele ist nach anderen Prinzipien zu unternehmen. In folgender Untersuchung geht es einzig und allein darum zu zeigen, wie unterschiedlich die Aufgaben des Erzählers im Fernsehspiel sein können.

Wenn man die Summe der Fernsehspiele überblickt, dann fallen, ähnlich wie bei Erzählwerken[238], drei verschiedene Erzählertypen ins Auge:

---

238) Vgl.Franz K. Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen ^{2}1965; hier vor allen Dingen das Kapitel: Typen der Erzählsituation, S.11-17

1. Der anonyme Er-Erzähler,
2. der personal anwesende Erzähler und
3. der Ich-Erzähler.

Diese recht grobe Aufteilung gilt es zu untersuchen, und es wird zu zeigen sein, daß innerhalb dieser einzelnen Typenkreise grosse Unterschiede, was die Aufgabe der Erzähler innerhalb des Fernsehspieles anbelangt, auftreten können.

I. Der anonyme Er-Erzähler

Seine Aufgabe im Fernsehspiel ist im wesentlichen dadurch charakterisiert, daß er als Erzählfunktion dem sichtbaren Geschehen zur Seite tritt. Was durch die Akzentsetzung der Kamera nicht geleistet werden kann, nämlich einen Vorgang nicht nur unter einer bestimmten Perspektive darzustellen, sondern ihn zu erklären, ihn zu begründen, ihn mit anderen Vorgängen in Verbindung zu bringen, - kurz alles das, wozu es notwendig einer subjektiven Leistung bedarf, das übernimmt im Fernsehspiel der anonyme Er-Erzähler. Er erweist sich als der Kameraschilderung nebengeordnet, indem sich beide den Erzählvorgang des Fernsehspieles teilen (vgl.S. 173ff). Während die Kamera die äußere Handlung beschreibt, ist es eine Funktion des Erzählers, die Veranschaulichung der inneren, psychischen Vorgänge zu leisten. Hierfür einige Beispiele:

> Aber Kasda hatte sich schon zu lange aufgehalten, er verpaßte den Zug nach Wien, er wußte selbst nicht, ob er ärgerlich oder froh darüber war. Auf jeden Fall befahl er dem Kutscher, ihn zurück zum Café Schopf zu bringen. Er nahm sich übrigens fest vor, beim kommenden Spiel das System Flegmanns anzuwenden: mit einem geringen Einsatz beginnen, nicht höher gehen, bevor man einmal gewonnen, dann aber niemals das Ganze aufs Spiel setzen, sondern nur Dreiviertel des Gesamtbetrages -

undsoweiter, undsoweiter...
(Spiel im Morgengrauen)[239]

Das Konzert, das Emil Lindbach in Wien geben würde, ließen ihre Gedanken abschweifen. Sie mußte an einen Spaziergang denken, im Stadtpark, abends, nach dem Konservatorium. Damals hatte er mit ihr auf einer Bank gesessen und zärtlich ihre Wange berührt. Nicht einmal, viel öfter, zehn-, zwanzigmal hatten sie auf jener Bank gesessen. Und er hatte sie geküßt. Wie sonderbar, daß ihr das jetzt wieder einfiel, was so viele Jahre vergangen war.
(Berta Garlan)[240]

Armer Theodule! In welchen Gewissenskonflikt war er da geraten! Ein kleines Vermögen wurde dem geboten, der das Chorgestühl erneuerte. Doch er hatte dem lieben Gott den Krieg erklärt. Politische Überzeugungen sind ja schön und gut, aber das Geld zählt schließlich auch. Zwei Seelen begannen in seiner normannischen Brust miteinander zu ringen. Sollte er seine Überzeugung revidieren?
(Die Beichte)[241]

Iwan Petrowitsch Panichidin eilte nach Hause. Die Straßen waren finster und totenstill. Er war bleich, die Angst schüttelte ihn. Er war überrascht, daß aus keiner Mauernische ein Mörder trat, das Messer oder die Pistole in der Hand - denn die Zeichen des Unheils waren so deutlich gewesen.
(Die Nacht der Schrecken)[242]

Hier endlich, in völliger Abgeschiedenheit der schlafenden Natur, kam Ruhe über ihn. Er glaubte sich imstande, die Welt und sein Leben wieder in den richtigen Verhältnissen zu sehen. Vielleicht hatte er nur mit Gespenstern gefochten.
(Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow)[243]

Allen diesen Passagen ist gemeinsam, daß sich die Handlung im wesentlichen innerhalb der Personen abspielt und sie daher allein durch eine Beschreibung der Kamera nicht ausgedrückt werden können.

---

239) a.a.O., S.71
240) a.a.O., S.6f
241) Die Beichte, Dialogmanuskript der Berliner Synchron GmbH., S.27
242) a.a.O., S.30
243) a.a.O., S.100

Der anonyme Er-Erzähler erweitert das Fernsehspiel auf den visuell nicht darstellbaren Bereich.

Neben dieser Beschreibung der Psyche der handelnden Personen kann eine zweite Aufgabe von dem anonymen Er-Erzähler geleistet werden: die Interpretation eines gezeigten Geschehens:

> So umarmten sich der künstlich natürliche Sohn und der geschlechtergründende Erzvater, aber es war nicht wie eine warme Umarmung von Fleisch und Blut, sondern weit feierlicher, eher wie das Zusammenstoßen von zwei großen Grundsätzen, die auf ihren Wurfbahnen sich treffen.
> (Der Schmied seines Glückes)[244]

> Das Bild, das Herr von Bülow von dem Rittmeister Schach entwarf, blieb notwendig einseitig. Umsomehr, als er Schach stets nur in Gesellschaft begegnet war, wo dessen Benehmen durch die genaue Beobachtung alles Förmlichen gekünstelt, glatt und kalt wirkte.
> (Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow)[245]

> Zivilisten aus Flüssen zu retten, ist eine Sache der Polizei. Sie wünscht keine Einmischung von Seiten des Militärs. Aber die Offiziere der Polizeistation Moskaja-Straße hatten eine sehr erfolgreiche Nacht hinter sich. Die Anwendung von neuen Feuerübungen hatte sich bei zwei schwierigen Bränden bewährt.
> (Ein Riß im Eis)[246]

Bezieht sich in diesen Fällen der interpretierende Erzähltext, wie man den Zitaten leicht entnehmen kann, auf je eine bestimmte Handlung, die sichtbar dargestellt wird, so ist es natürlich auch möglich, daß das gesamte Spiel durch einen Erzähler erläutert oder zumindest dem Zuschauer näher als in der Weise der bloßen visuellen Übertragung gebracht werden kann. Dies geschieht zu Anfang des Fernsehspiels "Die Nacht der Schrecken"[247]

---

244) a.a.O., S.54
245) a.a.O., S.20
246) a.a O., S.28
247) a.a.O., S.1

> Großes Unheil und schreckliche Katastrophen kündigen sich immer vorher an. Mögen auch blinde Ignoranten von Zeit zu Zeit klagend ausrufen, sie habe ein Unheil, wie ein Blitz aus heiterem Himmel überrascht, für Eingeweihte und Leute von Verstand ist diese Behauptung lediglich ein Beweis dafür, daß die vom Unheil so plötzlich Betroffenen die Zeichen der Ankündigung nicht zu sehen, geschweige denn zu entziffern und zu lesen verstanden.

Im Gegensatz zu einer Beschreibung der Psyche von handelnden Personen nimmt hier der Erzähler selbst Stellung. Er läßt den Zuschauer das sichtbare Geschehen unter einem bestimmten Aspekt betrachten. Das Fernsehgeschehen spielt sich in derartigen Fällen nicht vollkommen isoliert ab, um vom Zuschauer wie ein fremder Gegenstand interpretiert zu werden, sondern der interpretierende Faktor wird mit in das Spiel aufgenommen. Das Verständnis des Zuschauers für das Spiel wird durch eine derartige Haltung des Erzählers in eine bestimmte Richtung gelenkt.

Aber noch eine dritte Funktion kann dem anonymen Erzähler zukommen: die Funktion der Überleitung von einem Geschehensstrang in einen anderen, d.i.die Zusammenfügung von zeitlich oder räumlich Auseinanderliegendem. Auch dies sei durch einige Beispiele belegt:

> Von seinem neuerworbenen Besitz fuhr Kozibrowski geradewegs in das nahegelegene Homonna, wo er mit den Handwerkern die Renovierung des Schlosses besprach. Dann betrat er den Laden von Moische Igel.
> (Kozibrowski macht ein Geschäft)[248]

> Bereits lebte er acht Tage in dem ehrwürdigen Hause und kannte dasselbe schon in allen Ecken. Er vertrieb dem Alten die Zeit auf tausenderlei Weise.
> (Der Schmied seines Glückes)[249]

---

248) a.a.O., S.15
249) a.a.O., S.35

> weil er sich sicher fühlte, eine ähnliche Prüfung werde er ein zweites Mal nicht aushalten, hielt Schach sich im Hause, lag wie betäubt und wünschte inständig, die Ungeheuerlichkeit möge sich als böser Traum erweisen oder durch irgendein Wunder binnen Tagen in Vergessenheit geraten. Doch wurde seine Hoffnung noch denselben Abend durch eine weitere ihm übersandte Karikatur gefällt.
>
> (Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow)[250]

Allen diesen Stellen ist es gemeinsam, daß der Erzähler ein sich über eine längere Zeitdauer erstreckendes Geschehen zusammenrafft. Ereignisse, deren Kenntnis dem Drehbuchautor weniger wichtig erschienen, die er also nicht im sichtbaren Vorgang für darstellenswert erachtete, können sprachlich wiedergegeben werden. Eine derartige Überbrückung zwischen zwei gezeigten Handlungssträngen läßt sich natürlich auch durch Über-, Auf- und Abblenden erreichen, doch besagt dies dann einen völligen Verzicht auf Mitteilung der in dem Zwischenraum sich vollziehenden Handlungen. Auf diese Weise geschehen z.B. die Übergänge in den Fernsehspielen "Unterm Birnbaum" in beiden Fassungen, "Hinter diesen Mauern", "Spätsommer" nach der Erzählung "Altersschwach" von Max Dreyer, "Stine" nach Theodor Fontane usw. Die Funktion des Erzählers bestimmt sich also dadurch, daß er auswählend in den Handlungsablauf eingreift, Wichtiges zur Darstellung gelangen läßt und über Unwichtiges hinweggleitet.

Eine ausgezeichnete Form der Überleitung ist die Einleitung in das Spielgeschehen. Dieses kann durch einfaches Aufblenden geschehen (z.B. "Der Großtyrann und das Gericht", "Unterm Birnbaum" in der Fassung von Hugo Hartung) oder

---

[250] s.a.O., S.9

durch einen Schwenk der Kamera (z.B. "Hinter diesen Mauern", "Spätsommer") aber auch durch einen Erzähler:

> Martinville war kein gewöhnliches Dorf. Seltsame Dinge geschahen dort. Man sollte es nicht für möglich halten, aber in diesem friedlichen Nest bekämpften sich Gott und der Teufel. Hier lebte Theodule. Theodule Sabot, der keiner Fliege etwas zuleide tat, aber mit den Priestern nichts im Sinn hatte.
> (Die Beichte)[251]

> An einem Nachmittag im Frühherbst des Jahres 1806 wurde in dem Dorfe Wuthenow - einige Meilen von Berlin - in der Gruft seiner Familie der Rittmeister Schach beigesetzt...
> (Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow)[252]

Auch hier handelt es sich um eine überleitende Funktion des Erzählers, doch wird nun nicht die Verbindung zwischen zwei Handlungsteile hergestellt, sondern eine Hineinführung in die fiktive Welt des Spieles. Die Problematik des Fernsehspielanfanges wurde im dritten Kapitel dieses Teils behandelt.

Mit dieser knappen Zusammenstellung haben wir die wichtigsten Funktionen des anonymen Er-Erzählers im Fernsehspiel charakterisiert. Sie sind nur möglich, weil es sich bei den visuellen Vorgängen des Fernsehens um Übertragung handelt und diese jederzeit durch einen sprachlichen Erzählvorgang ersetzt werden kann.

---

251) a.a.O., S.1
252) a.a.O., S.2

II. Der personale Erzähler

Im Gegensatz zum anonymen Er-Erzähler tritt der personale Erzähler als sichtbare Person innerhalb des Fernsehspieles auf und als solcher verhält er sich vorerst wie jede andere Person des Spieles. Zum Erzähler wird er erst in dem Augenblick, in dem sich das auf dem Fernsehschirm sichtbare Geschehen dem Erzählvorgang dieser Person anpaßt, sich also als Umsetzung der sprachlichen Erzählung darstellt. Eine Person des Spieles, welche nur in Worten von irgendeinem Ereignis berichtet, mag zwar für kurze Zeit die Haltung eines Erzählenden annehmen, doch bleibt sie integriert in den Spielvorgang, ebenso wie eine Person einer Erzählung, die ihrerseits ein Ereignis erzählt, in dem Erzählvorgang integriert. Erst wenn die Erzählung eine eigene Welt des Erzählten erschließt, d.h. im Fernsehspiel, wenn die Personen, von denen bisher nur erzählt wurde, nun sichtbar vorhanden sind, sprechen wir von einem personalen Erzähler.

Ein personaler Erzähler bedarf im Fernsehspiel eines Gegenüber, an den die Erzählung gerichtet ist. Dieser kann entweder eine andere Person des Spieles sein (z.B. "Das Tempelchen", "Am grünen Strand der Spree", "Der Schmuck", "Liebe über Gräbern" usw.) oder der Fernsehzuschauer (z.B."Anfrage").

Was den zweiten Fall betrifft, so wurde die Ansprache an den Fernsehzuschauer im 2. Kapitel des II. Teils als die Weise des Fernsehspiels verstanden, aufgrund derer sich ein Geschehen als gleichzeitig darstellt. Der personale Erzähler des Fernsehspieles "Anfrage" unterscheidet sich somit von den meisten anderen personalen Erzählern dadurch, daß er den in sich geschlossenen Bereich des Spieles zum Zuschauer hin öffnet und

aus dem bloßen Betrachter einen Angeredeten macht. Das von dem Erzähler Erzählte und als solches Sichtbare hat stets den Charakter der Demonstration; d.h. der an den Zuschauer gewandte Erzähler präsentiert diesem je das an sichtbaren Ereignissen, was er zum Beleg seiner sprachlichen Erzählung bedarf. So schließt etwa der visuell dargestellte Besuch im ehemaligen Konzentrationslager, den Klaus Köhler mit dem aus Amerika kommenden Dr. Weismantel unternimmt, mit folgenden, wieder an den Zuschauer gerichteten Worten:[253)]

> Er sagte noch: "Gehen wir zusammen von hier fort". Zusammen, das sagt sich so einfach. Am gleichen Tag flog er wieder ab. Nach Athen, sonstwohin, Europatrip. Ich hatte einen Auftrag. Ich habe ihn nicht erfüllt. Ich fand den Mann nicht, den ich suchte. Ich fand auch den nicht, der damals verhaftet hat. Wer kann es sein? Viele.

Diese Sätze weisen ganz eindeutig darauf hin, daß die vorhergehende Szene, die Unterhaltung Köhlers mit dem Juden Weismantel in Dachau nicht anders verstanden werden darf, als eine veranschaulichte Erzählung, als eine veranschaulichte Rede Köhlers an den Zuschauer.

Im Gegensatz hierzu steht der personale Erzähler, welcher völlig im Stück integriert ist, der also als fiktive Person seine Geschichte einer anderen fiktiven Person erzählt. Ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür ist das Fernsehspiel "Das Tempelchen" nach einer Erzählung von Werner Bergengruen. Wie die Erzählvorlage, so beginnt auch das Fernsehspiel mit einer

---

253) Anfrage, von Christian Geißler, a.a.O., S.95

Unterhaltung zwischen Großmutter und ihrer Enkelin:[254]

> (Die GROSSMUTTER sitzt mit ihrer ENKELIN auf der Bank und zeigt ihr Fotos, die sie in der Handtasche hatte.)
> Die ENKELIN, über ein Foto gebeugt, lacht.
> GROSSMUTTER: Ja, heute kommt's uns komisch vor, wie die Leute damals ausgesehen haben. Aber es ist ja auch bald 50 Jahre her. Und alles hat sich geändert, auch wir haben uns geändert.
> (Die ENKELIN betrachtet das Bild jetzt ernster).
> Das sind meine Eltern - also deine Urgroßeltern, an ihrem zehnten Hochzeitstag - oder zwölften, das weiß ich nicht mehr genau.
> (Nimmt ein anderes Foto)
> Und das - das bin ich.
> ENKELIN: (Das Foto anblickend) Wie alt warst du damals!?
> GROSSMUTTER: (denkt nach, dann) Das war, als ich Mirko kennengelernt habe, deinen Großvater.

Was sich hier vollzieht, ist ein Dialog zweier auf dem Fernsehschirm gezeigter Personen, wie er sich in jedem anderen Fernsehspiel ohne Erzähler auch vorfinden kann. Die beiden unterhalten sich in der durch das Beispiel aufgezeigten Weise noch eine Zeit lang, bis schließlich das Gespräch auf ein im Garten befindliches Tempelchen gelangt. An dieser Stelle beschließt die Großmutter, ihrer Enkelin eine Geschichte zu erzählen, die sie selbst vor vielen Jahren in diesem Tempelchen erlebte:[255]

> GROSSMUTTER:... Meine Geschichte beginnt hier auf dem Gut Makarjewskoje. An einem Abend im Jahre 1846, kurz bevor die polnischen Aufstände zu Ende gingen. Wir hatten

---

254) Das Tempelchen, nach einer Erzählung von Werner Bergengruen, von Traugott Krischke (letzte Fassung), Drehbuch, ZDF, S.1

255) Das Tempelchen, nach einer Erzählung von Werner Bergengruen, a.a.O., S.3f

ja von allem nur wenig bemerkt und waren auch mit den zwei, drei polnischen Gutsbesitzern in unserer Gegend immer gut ausgekommen. Aber Mirko, der damals mit seiner Truppe bei uns einquartiert war, konnte die Polen nicht leiden. Er sagte, sie seien Aufrührer von Natur.

Von diesem Punkt an ist die Erzählung als sichtbarer Vorgang dargestellt. Die Überleitung von sprachlicher Erzählung in dargestellte Erzählung geschieht, indem die nun folgende wörtliche Rede an die letzten zwei Sätze der vorangehenden Erzählung anknüpft, ja, sie ihrem Sinn nach wiederholt:[256)]

WOHNZIMMER TAG
MIRKO: (apodiktisch) Ich mag die Polen nicht. Sie sind Aufrührer von Natur. Polen ist eine russische Provinz, das sollten auch die Herren Polen zur Kenntnis nehmen, ein für allemal!

Die gesamte nun folgende dargestellte Handlung ist infolge der einleitenden erzählenden Worte als Ich-Erzählung der Großmutter charakterisiert, und so wird sie auch im Laufe des Spieles durch Eingriffe der Erzählerin unterbrochen. Dies geschieht, indem die Großmutter sich für eine kurze Zeitspanne an ihre Enkelin wendet oder diese durch Zwischenfragen den Fluß der Erzählung aufhält:[257)]

GROSSMUTTER:...Ich erwog jede Möglichkeit, jeden Schatten einer Bedrohung. Ich habe mich selbst darüber gewundert, welche Kraft der Verstellung ein Mädchen überkommt, wenn es - ja, soll ich sagen: wenn es liebt? Stille.
ENKELIN: (Hast du ihn geliebt? Die Großmutter schweigt) Hast du Jerome geliebt!?
GROSSMUTTER: (sich langsam aus ihren Gedanken lösend) Ja -- habe ich Jerome geliebt? Usw.

---

256) Das Tempelchen, nach einer Erzählung von Werner Bergengruen, a.a.O., S.5
257) Das Tempelchen, nach einer Erzählung von Werner Bergengruen, a.a.O., S.52

Durch dieses Zurückblenden auf die Erzählerebene des Fernsehspieles wird dem Zuschauer immer wieder bewußt gemacht, daß er die gesamte Handlung als eine erzählte Handlung zu verstehen hat, und zwar als eine Ich-Erzählung. Er muß sich jeden Augenblick der Tatsache bewußt sein, daß es sich bei dem sichtbaren Geschehen um einen erzählerischen Rückblick handelt und daß das junge Mädchen "Natascha", die in dem Tempelchen ein Liebeserlebnis mit dem polnischen Flüchtling "Jerome" hat, mit der Ich-Erzählerin identisch ist.

Der personale Ich-Erzähler kann im Fernsehen die gleichen Funktionen wie der anonyme Er-Erzähler übernehmen, welche gekennzeichnet waren als: Beschreibung der Psyche handelnder Personen, Interpretation des Geschehens und Handlungsführung. Doch zeigt es sich, daß es bei ihm nicht lediglich um eine Aufteilung des Erzählvorganges in einen sprachlichen und einen visuellen handelt; vielmehr kommt dem Erzähler insofern eine wichtigere Bedeutung zu, als der Zuschauer durch sein personales Auftreten weiß, daß es sich bei dem visuellen Vorgang um die Umsetzung einer sprachlichen Erzählung handelt und er die gezeigten Ereignisse stets auf den Erzähler bezieht. Er versteht das Geschehen durchweg als subjektive Schilderung des Erzählers.

Neben diesem personalen Ich-Erzähler gibt es natürlich im Fernsehen auch einen personalen Er-Erzähler. Ein Beispiel hierfür findet sich im zweiten Teil des Fernsehspieles "Am grünen Strand der Spree". Der Anfang spielt in einer Bar, wo mehrere Herren sitzen, von denen nacheinander jeder eine Geschichte erzählt. Der Filmproduzent Hesselbarth berichtet nun in diesem Teil der Fernsehfolge von seinem ehemaligen

"General mit dem klingenden Namen Johann-Beatus von Hach und zu Malserhaiden". Auch in diesem Falle der Handlungsdarstellung erweist sich das sichtbare Geschehen als Umsetzung eines Erzählvorganges. Hesselbarth beginnt seinen Bericht:[258]

> Also, es war im Sommer 1944 in Nordnorwegen. Johann Beatus Freiherr von Hach und zu Malserhaiden, unser Divisionskommandeur, blieb den meisten Herren des Stabes völlig fremd. Und es hatte nicht den Anschein, als beabsichtige er, daran etwas zu ändern. Einigen flößte er Schrecken ein; wodurch aber, hätte keiner anzugeben vermocht.
> Die zwanzig und mehr Planstellen des Stabes...

An diesem Punkt wechselt der Ort der Handlung, und dem folgenden Erzähltext ist bereits die Szene einer norwegischen Landschaft unterlegt:[259]

> STRASSE UND TERRASSE VOR DEM KASINO. Außen. Tag (Polarnacht) langsam aufblenden: "Frühlingsrauschen" von Sinding, Pianosolo. Gespräche auf der Terrasse (undeutlich). Darüber Stimme von Hesselbarth im off
> ...waren mit Offizieren besetzt, die von sich selbst als von den "Herren" sprachen. Die traditionellen und schneidigen Kasinoabende- Teilnahme war Dienst; lange Hose - mit ihrem aufschnellenden, hackenklappernden und sich möglichst knapp verbeugenden Drum und Dran glichen manchmal einer gestelzten Begegnung von allerlei Buchstaben und Zahlen eher als einer von Männern und Menschen;

Mitten im Satz wird der personenhaft anwesende Erzähler zu einem nur hörbaren Erzähler. Das sichtbare Geschehen hat sich dem Erzählvorgang angepaßt und ist so notwendigerweise als Veranschaulichung desselben zu verstehen. Typisch

---

258) Am grünen Strand der Spree. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., 2. Teil, S.5

259) Am grünen Strand der Spree. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., 2. Teil, S.6

für den Er-Erzähler aber ist, daß bald nach dieser gesprochenen Einleitung die Darstellung des Erzählten dominiert. Bis zum Ende des Spieles bleibt die Person des Erzählers völlig im Hintergrund. Erst nach Beendigung der Geschichte tritt der Erzähler wieder auf, indem er der eben gesehehen Erzählung einige erklärende Worte nachschickt:[260)]

> JOCKEY - BAR Innen - Nacht
> HESSELBARTH: Im Mai 1945 wurden die Herren des Stabes in Forsbakken gefangengesetzt und sahen das sogenannte Weiße im Auge der Engländer und Norweger, als sie schon aus Vernunftgründen sich selbst entwaffnet hatten, ohne jemals einen Schuß abgegeben zu haben, und die Zahlmeister schon ganz offen die Höhe der möglichen Pensionierung diskutierten.

Daß sich der Erzähler aus der dargestellten Handlung völlig heraushält, mag wohl auf zwei Gründe zurückzuführen sein. Erstens an dem bereits betonten realistischen Stil dieses Fernsehspieles und zweitens an der Tatsache der Er-Erzählung, bei der es weniger notwendig als bei einer Ich-Erzählung erscheint, die visuellen Ereignisse in Verbindung mit der Person des Erzählers zu sehen. Selbstverständlich aber besteht auch hier grundsätzlich die Möglichkeit eines die Psyche der handelnden Personen beschreibenden, das Geschehen interpretierenden und den Handlungsablauf beeinflussenden Eingreifens des Erzählers. Der Unterschied zum anonymen Er-Erzähler besteht allein darin, daß das Spiel von vorneherein als Umsetzung der Erzählung verstanden wird, und der Zuschauer die Person des Erzählers, da er sie innerhalb des Spieles wahrnimmt, unmißverständlich als Fiktion versteht.

---

260) Am grünen Strand der Spree. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, a.a.O., 2. Teil, S.98

III. Der Ich-Erzähler

Bei dem Ich-Erzähler handelt es sich in gleicher Weise wie bei dem anonymen Er-Erzähler um einen anonymen Erzähler, denn der Erzähler selbst als Erzähler ist nicht sichtbar, sondern nur dessen früheres Ich. Während aber bei dem anonymen Er-Erzähler eine Aufteilung von visuellem Geschehen und Erzähltext geschieht, vollzieht sich im Falle des Ich-Erzählers eine eindeutige Verschiebung zugunsten des erzählten Geschehens. Das macht sich bereits rein quantitativ bemerkbar, indem dem Erzähler eine derart dominierende Stellung eingeräumt wird, daß neben diesem den restlichen Sprechpassagen (Dialoge) nur eine untergeordnete Stellung zukommt. Der Handlungsablauf erweist sich als allein abhängig vom Erzähler. Sichtbares Geschehen und die Dialoge in ihnen dienen weitgehend nur als 'Beleg' für eine Erzählpassage. Es wurde dies am Beispiel des Fernsehspieles "Robinson Crusoe" aufgezeigt (S. 125) und gilt auch für die beiden anderen Ich-Erzählungen, die mir zur Verfügung standen, die Fernsehspiele nach Melvilles "Bartleby" und Stevensons "Schatzinsel". Als weitere wären hier noch zu erwähnen: dasjenige nach Maupassant "Der Schmuck" und nach Milo Dors "Salto-Mortale". Bei "Der Schmuck" aber dient die Ich-Erzählung nur als Rahmen, während die eigentliche Geschichte von einem personalen Er-Erzähler dargestellt wird. Es wurde ja bereits darauf hingewiesen, daß im Fernsehspiel durchaus mehrere Erzähler mit verschiedenen Funktionen auftreten können. Über das Fernsehspiel "Salto-Mortale" wird unten entsprechendes gesagt werden.

Was nun die erstgenannten Fernsehspiele anbelangt, so läßt sich sagen, daß durch den Ich-Erzähler sich das Spielgeschehen als rein subjektiver

Bericht darstellt. Das wird ohne weiteres einsichtig, wenn man z.B. die ersten Sätze des Fernsehspieles "Bartleby" betrachtet:[261)]

> STIMME MORRISONS: Ich bin nicht mehr der Jüngste. Ich weiß nicht, warum ich dem Sarge eines Mannes folge, der mich nichts angeht, der ein Paar Wochen lang Kopist in meiner Anwaltskanzlei war und schließlich in der hiesigen Strafanstalt verstorben ist.
> Ich habe in meinem Leben viele Anwaltschreiber kennengelernt, eine sonderbare Sorte von Menschen. Ich könnte Historien erzählen, aber keine dieser Geschichten hat mich so berührt, auf so unerklärliche Weise beteiligt, wie die des Schreibers Bartleby, dessen Biographie ich nicht kenne, und von der ich auch nichts weiß, als was ich mit eigenen Augen gesehen habe.
> Es war ein gewöhnlicher Arbeitstag. Ich saß in meinem damaligen Büro, Walker Street, im Geschäftsviertel von New York und beschäftigte mich behaglich mit den Wertpapieren, Hypotheken und Rechtsansprüchen reicher Leute.

Der erste Teil der zitierten Stelle ist im Präsens gehalten. Das erlaubt, die Situation des Erzählers dem dargestellten Geschehen gegenüber festzulegen. Obwohl der Erzähler anonym bleibt, läßt sich der Zeitpunkt der Erzählung genau bestimmen. "Ich weiß nicht, warum ich dem Sarge folge": Der Zeitpunkt des Erzählens ist mit dem der Beerdigung Bartlebys identisch. Von hier aus ereignet sich die Erzählung in der Weise des Rückblickes, und zwar beginnt sie mit dem Satz: "Es war ein gewöhnlicher Arbeitstag". Von hier an bleibt die Erzählung im Präteritum. Die vergangenen Ereignisse treten als subjektiv geschilderte auf, ganz ähnlich, wie bei dem personalen Erzähler. Auch hier versteht der Zuschauer den visuellen

---

261) Bartleby, nach einer Novelle von Herman Melville, Dialogliste einer Bertelsmann Fernseh-Produktion, S.1

Vorgang als Umsetzung der sprachlichen Erzählung. Doch ist das erzählende Subjekt nicht als Person in das Spiel integriert. Die Erzählung erwächst nicht aus einem Gespräch innerhalb des Spieles (Das Tempelchen) oder aus einer Unterredung mit dem Zuschauer (Anfrage). Vielmehr läßt sich auf den Erzähler nur vom Gesagten her schließen. Er ist zwar anonym, da er sich nicht sichtbar als Sprechender darstellt, jedoch nicht so anonym, wie der anonyme Er-Erzähler, denn der Ich-Erzähler hat einen bestimmten Standort, von dem aus er erzählt. In diesem Falle der Zeitpunkt, an dem Bartleby begraben wurde. Er gehört also auch in gewisser Weise als Person mit zum Spiel.

Seine personenhafte Präsenz äußert sich auch darin, daß zwischen sichtbarer Ebene und Erzählebene eine innige Verbindung besteht, Sätze wie: "Ich war gekränkt über seine Undankbarkeit..."[262], "Je mehr aber Bartlebys Verlassenheit in meiner Phantasie sich steigerte, desto mehr steigerte sich auch meine Schwermut zur Furcht, mein Mitleid zum Widerwillen,"[263] und "Seltsam zu sagen, daß ich mich von ihm, den loszuwerden ich mich so gesehnt hatte, fast mit Gewalt fortreissen mußte,"[264] bezeugen dies ganz klar. Immer wieder reflektiert der Erzähler beim Erzählvorgang und dem diesem entsprechenden visuellen Vorgäggen auf sich selbst. Das Spiel ist von der zwar nicht sichtbaren, aber dennoch vorhandenen Person des Erzählers abhängig. Es ist nicht ein objektiver Bericht, sondern eine subjektive, von einer Person abhängige Darstellung eines Sachverhaltes.

---

262) Bartleby, nach einer Novelle von Herman Melville, a.a.O., S.22
263) Bartleby, nach einer Novelle von Herman Melville, a.a.O., S.24
264) Bartleby, nach einer Novelle von Herman Melville, a.a.O., S.31a

Doch wie verhält es sich mit der Möglichkeit, durch "subjektive" Kameraführung ein Geschehen zu subjektivieren? Dies ist gemacht worden, und zwar in dem Fernsehspiel "Salto-Mortale" nach der gleichnamigen Erzählung von Milo Dor. Die Hauptperson "Er" wird durch die Kamera dargestellt: "Er ist die Kamera"[265]. Der Zuschauer sieht die Handlung gewissermaßen durch die Augen der Hauptperson. Er ist also, was das sichtbare Geschehen anbelangt, mitten in der Handlung. Doch nun begnügt sich das Fernsehspiel nicht mit dieser Haltung der Kamera, sondern läßt den "Er" noch als Erzähler sprechen, und zwar im Tempus des Präteritum:[266]

> ...Nach Verschwinden der Überschrift setzt die Stimme des Erzählers ein. Zugleich wird der Spiegel beschlagen, so daß man nur undeutliche Konturen des Erzählers sehen kann...
> ER (Monolog): Ehe ich an diesem Dienstagmorgen mein Zimmer verlassen hatte, war alles wie immer. Daß es ein Dienstag war, kann ich mich noch genau erinnern. Auf dem Kalender, der oberhalb des Waschbeckens hing, stand noch Montag.

Was geschieht durch diese Verbindung einer sprachlichen Erzählung mit der "subjektiven" Kameraschilderung? Einerseits stellt der Erzähltext das Geschehen als vergangen dar, andererseits jedoch ist das Geschehen durch die "subjektive" Kameraführung vergegenwärtigt. Das Stück zerfällt in zwei Teile: Einmal ist es Umsetzung eines Erzählvorganges, das andere Mal die durch eine als Subjekt fungierende Kamera gegenwärtige Umwelt. Ein Ich-Erzähler steht aber, wenn er über seine eigenen früheren Erlebnisse berichtet, im

---

265) Salto-Mortale. Drehbuch für einen Fernsehfilm nach der gleichnamigen Erzählung von Milo Dor, WDR, S.1
266) Salto-Mortale, a.a.O., S.2

Augenblick des Erzählens schon außerhalb derselben. Er, das Subjekt der Erzählung, berichtet von sich als von einem Objekt. Wird nun eine Erzählung als Fernsehspiel umgearbeitet, dann übernimmt die Kamera bestimmte Leistungen des Erzählers, indem sie von den sinnlich wahrnehmbaren Dingen "erzählt." Doch in dieser Funktion kann sie nicht gleichzeitig im Spiel beteiligt sein, d.h. Objekt der Erzählung werden. Zudem scheint es äußerst zweifelhaft zu sein, ob ein technisches Gerät überhaupt imstande ist, die subjektiven Leistungen einer menschlichen Person im Spiel zu übernehmen. Der Autor des Fernsehspieles "Salto-Mortale" muß dies gespürt haben, sonst hätte er nicht dem "Er" (=Kamera) die zusätzliche Funktion als sprachlicher Erzähler zugeordnet. Dennoch, der Versuch mußte scheitern, denn der Kamera kommt eine Erzähl- aber keine Spielfunktion zu.

Doch hier gilt es nach der Bedeutung des Ich-Erzählers zu fragen, durch dessen alleinige Vorhandenheit das visuelle Geschehen Ausdruck des subjektiven Erzählvorganges wird. Einerseits, so sagten wir, hat er die Anonymität mit dem unter I. genannten Erzähler gemeinsam, andererseits tritt er irgendwie doch als Person in den Vordergrund. Denn die gesamte gezeigte Handlung erweist sich von ihm als abhängig, und das spräche für eine Verwandtschaft mit dem personalen Erzähler. Es bleibt wohl Auffassungssache, zu welcher Form von Erzählern im Fernsehspiel er gerechnet werden soll. Keiner gehört er ganz an, und so scheint mir daher das Einleuchtendste zu sein, diese Mischform als eigenen Erzählertypus zu verstehen.

Die Untersuchung der verschiedenen Erzählertypen hat gezeigt, daß im Fernsehspiel nicht einfach von d e m Erzähler gesprochen werden darf, als handele es sich hierbei je um dasselbe Phänomen. Vielmehr finden sich, ähnlich wie in den Erzählwerken, drei verschiedene Erzählertypen vor, durch die das visuelle Fernsehspielgeschehen einen jeweils anderen Aspekt erhalten kann. Sei es, daß das Spiel verhältnismäßig objektiv sich präsentiert (anonyme Er-Erzähler) oder in einen objektiven Rahmen sich eine oder mehrere subjektive gespielte Erzählungen einfügen (personale Erzähler), oder sei es, daß das ganze Fernsehspiel als subjektive Erzählung verstanden sein will. Sind diese Darstellungsweisen einer Handlung auch in Erzählwerken zu finden, so hat die Untersuchung erhellt, daß es im Fernsehspiel zusätzlich eine Weise des personalen Erzählers gibt, die die Möglichkeiten der Erzählung überschreitet. Und dies ist der personale Erzähler, der sich in seiner Rede an den Fernsehzuschauer wendet, was hier allein möglich ist, da das Fernsehen als Übertragungsmedium nicht nur ein Geschehen als vergangen, sondern auch als gegenwärtig berichten kann.

Ansatz zu einer Strukturierung der Fernsehspiele

Im Laufe der Arbeit hat sich gezeigt, daß das Problem Fernsehspiel nicht dadurch gelöst werden kann, daß bestimmte stilistische Forderungen gestellt werden. Es widerspricht der Vielheit der unterschiedlichen Werke im Fernsehen, daß ein einziger Stil dem Fernsehspiel eigne. Es geht nicht an, daß man verschiedene Darstellungsmöglichkeiten dogmatisch einengt auf eine Idee von Fernsehspiel, die dann je durch untereinander sich meist widersprechende Begriffe wie Intimität[267], Stilisierung[268], Realismus[269], gestaltete Wirklichkeit[270] oder pedantischer Naturalismus[271] gekennzeichnet ist. Vielmehr muß es einer theoretischen Schau auf das Phänomen Fernsehspiel darum gehen, s ä m t l i c h e im Fernsehen gesendete Spiele in eine bestimmte Ordnung zu bringen, ohne gezwungen zu sein, gewisse Werke als nicht fernsehgemäß abzutun.

---

267) Wilhelm Semmelroth, Darstellungsform Funk- und Fernsehspiel, in: Westdeutscher Rundfunk, Jahrbuch 1959-1960, Jg.4, S.85

268) Gerhard Eckert, Was ist das Fernsehspiel? Gedanken zur Dramaturgie einer werdenden Kunstform, in: Rufer und Hörer, Jg.7 1952/53, S.98

269) Hans Gottschalk, Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel in Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.130

270) Horst-Günther Funke, Interpret moderner Wirklichkeit, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.12,1964, S.35

271) Clemens Münster, Die Auswahl von Fernsehspielen, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg. 6 1958, S.130

Wie aber kann eine alle Fernsehspiele ergreifende Struktur gefunden werden? Die Arbeit hat deutlich gezeigt: niemals durch die Unterscheidung Fernsehspiel - Fernsehfilm, also durch den produktionstechnischen Unterschied Ampexaufzeichnung - Filmaufzeichnung; denn, wie sich zeigte (vgl.S.148), richtet sich die Wahl der Art und Weise der Aufnahme allein nach den Handlungsgegebenheiten. Spielt die Handlung im Freien, dann eignet sich die Filmkamera besser, spielt sie in Innenräumen (Studio), dann wird die elektronische Kamera vorgezogen. Der Zuschauer kann im Normalfall überhaupt nicht unterscheiden, ob es sich um Film oder Ampex handelt. Da wir es aber beim Fernsehspiel weder mit dem Drehbuch noch mit dem Geschehen am Aufnahmeort zu tun haben, sondern allein mit den Vorgängen auf dem Fernsehschirm, so muß auch der Standpunkt des Zuschauers der allein maßgebliche sein für eine Strukturierung der Fernsehspiele.

Von hieraus weisen die Untersuchungen der Zeitverhältnisse im Fernsehen (vgl.S.185ff) auf eine Möglichkeit der Einteilung. Im Gegensatz zum Film kommt dem Fernsehspiel eine weitere Zeitdimension zu, die fiktive Gegenwart. Fernsehspiele können somit eingeteilt werden in fiktiv-gegenwärtig und fiktiv-vergangen[272].

---

272) Fernsehspiele, die einen utopischen Stoff zum Inhalt haben, sind dennoch formal zu den fiktiv-vergangenen Fernsehspielen zu rechnen. Denn eine futurhafte Darstellungsweise gibt es nicht, genausowenig wie eine der Erzählwerke. Ein utopischer Roman ist niemals im Tempus des Futur, sondern in dem des Präteritum gehalten. "Utopisch" heißt sowohl für das Fernsehspiel als auch für die Erzählung nicht "zukünftig", sondern "ohne Ort" in der Wirklichkeit, d.i. fiktiv. Die Darstellung einer utopischen Szenerie ist im Fernsehen nichts anderes als ein deutliches Charakteristikum dafür, daß es sich nicht um Wirklichkeit, sondern um Spiel, um Fiktion handelt.

Zum zweiten aber ist der Terminus "fiktiv" mehrschichtig. Er reicht im Fernsehspiel von realistisch, d.i. kaum von einer Wirklichkeitsübertragung geschieden, bis hin zur völligen Stilisierung des gezeigten Geschehens, d.h. der deutlichen Kennzeichnung des Fernsehspieles als Spiel, als Nicht-Ernst. Vier extreme Möglichkeiten von Darstellungsformen ergeben sich daher für das Fernsehspiel:

1. die realistisch-vergangene,
2. die stilisiert-vergangene,
3. die realistisch-gegenwärtige und
4. die stilisiert-gegenwärtige.

Selbstverständlich können innerhalb eines Spieles diese Formen gemischt auftreten. So sahen wir beispielsweise, daß im Fernsehspiel "Anfrage" nicht das gesamte Geschehen sich als gegenwärtig darstellte, vielmehr wird durch die mehrfachen Rückblendungen ebenfalls der Bereich des Vergangenen aufgeschlossen. Ebenso zeigte sich bei dem Fernsehspiel "Elisabeth Tarakanow" ein durch die Verschiedenheit der Dekoration bedingter Wechsel von realistischer zur stilisierten Darstellungsweise.

Was diese vier Begriffe leisten, ist folgendes: Sie ermöglichen, jedes Fernsehspiel stilistisch beschreibend zu kennzeichnen, indem sie keinen Unterschied machen, ob das bestimmte Werk ein Filmdrehbuch, ein Dramentext, einen Hörspieltext zur Vorlage hat oder ob es sich um ein sogenanntes Originalfernsehspiel handelt. Sehr bezeichnend schreibt Rudolf Noelte: "Es gibt keine spezifische Form des Fernseh-Spiels, die mit dem Kinofilm, dem Bühnenstück, dem Hörspiel un-

verwechselbar wäre"[273]. Das ist richtig, sagt aber für das Fernsehspiel überhaupt nichts aus; denn er vergißt das Entscheidende, daß nämlich das Fernsehspiel nicht der Text, sondern allein das Geschehen auf dem Fernsehschirm ist und als solches sich wesentlich unterscheidet von Film, Theater und Hörspiel. Günter Rohrbach hat dies erkannt, wenn er sagt: "Man kann doch nicht davon absehen, daß die dramatische Form 'Fernsehen' eingebettet ist in eine Fülle qualitativ anderer publizistischer Ausdrucksformen, daß also die Fernsehspiele wie selbstverständlich neben Nachrichten, politischen Features, Sportveranstaltungen uws. stehen."[274] Aber er zieht nicht die entsprechenden Folgerungen daraus, was sicherlich zum großen Teil daran liegt, daß auch er den falschen Standpunkt zur Beurteilung von Fernsehspielen einnimmt. Weil, wenn er von der "Fülle qualitativ anderer publizistischer Ausdrucksformen" spricht, er nicht dasjenige im Blick hat, was sich dem Zuschauer als Kontinuum des Programms bietet, sondern eher den Standpunkt des Programmgestalters einnimmt. Nur so kann er aus dem zitierten Satz folgern: "Nicht so sehr ästhetische Probleme sind es, die das Fernsehspiel primär interessant machen, sondern seine gesellschaftliche Situation."[275] In Wirklichkeit aber sind es gerade die ästhetischen Probleme, die das Phänomen Fernsehspiel

---

273) Rudolf Noelte: Fernseh-Spiel? in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, a.a.O., S.408

274) Günter Rohrbach: Bildungstheater oder Zeittheater, Probleme der Fernsehspieldramaturgie, in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, a.a.O., S. 403

275) Günter Rohrbach, Bildungstheater oder Zeittheater, a.a.O., S.403

interessant machen, ja, durch die erst eine Beurteilung des Spielgeschehens statthaben kann. Denn aufgrund der Tatsache, daß das Fernsehspiel in das übrige Programm eingebettet ist, in welchem es darum geht, den Zuschauer mit wirklichen Ereignissen bekannt zu machen, erhebt sich für das Fernsehspiel die ästhetische Notwendigkeit, sich als Spiel vom übrigen Programm abzuheben, gewissermaßen dafür zu sorgen, daß es nicht ebenfalls als Wirklichkeitsbericht, sei es von vergangenem, sei es von gegenwärtigem Geschehen, verstanden wird. Es muß sich von der Alltäglichkeitsebene des Fernsehens abheben, und diesen Prozeß nannten wir Stilisierung (vgl. S.194). Sie kann jeweils mehr oder weniger stark durchgeführt werden, etwa die Fernsehinszenierung eines Dramas, welche durch das Vorhandensein von Kostümen und Dekorationen, möglicherweise sogar durch das Zeigen einer Bühne, sich sofort als Spiel darstellt, oder, als Beispiel eines der Wirklichkeitsebene nahekommenden Fernsehspieles, in der Fernsehfolge "Das Fernsehgericht tagt".

Setzt man also jedes Fernsehspiel in ein Verhältnis mit der Wirklichkeitsebene des Fernsehens, so lassen sich stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Fernsehspielen sehr gut aufzeigen und es ist ein Weg gefunden für die Fernsehkritik, aus dem Wesen des Fernsehens selbst die einzelnen Fernsehspiele zu beurteilen.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Fernsehspiele:

Am grünen Strand der Spree,
Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, Drehbuch: Fritz Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels, Fernsehspiel in 5 Teilen, WDR

Anfrage,
von Christian Geißler, NDR

Bartleby,
nach einer Novelle von Herman Melville, Dialogliste einer Bertelsmann Fernseh-Produktion, ZDF

Die Beichte,
Dialogmanuskript der Berliner Synchron GmbH., ZDF

Berta Garlan,
Eine Erzählung von Arthur Schnitzler, für das Fernsehen eingerichtet von Ludwig Cremer, Neufassung August 1964, WDR

Don Quichotte,
Dialogtext des vierteiligen Fernsehspieles, ZDF

Das Duell,
von Anton Tschechow, als Fernsehspiel geschrieben von Leo Lehman, deutsch von Ursula Holtmann und Hartwig Schmidt, WDR

Elisabeth Tarakanow,
Ein Fernsehspiel nach der gleichnamigen Erzählung von Reinhold Schneider, ZDF

Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow,
Nach einer Novelle von Theodor Fontane, fürs Fernsehen erzählt von Dieter Meichsner, Drehbuch, Bavaria Atelier GmbH., WDR

Der Großtyrann und das Gericht,
Ein Fernsehspiel nach der Dramatisierung des Romans von Werner Bergengruen, von Günther Fleckenstein, ZDF

Hinter diesen Mauern,
Fernsehspiel von Jürgen Gütt, nach dem Roman von A. J. Cronin, ZDF

Jan Himp und die kleine Brise
Ein Fernsehspiel nach dem gleichnamigen Roman von Hans Leip, Drehbuch unter Benutzung eines Manuskripts Günter Eichs von Hans Leip und Gerhard Wahnrau, Deutsche Buch-Gesellschaft, ZDF

Kleider machen Leute,
Fernsehspiel nach Gottfried Keller von Leopold Ahlsen, WDR

Kozibrowski macht ein Geschäft,
(Arbeitstitel) Fernsehspiel von Karlheinz Bieber und Hans-Jürgen Bobermin nach der gleichnamigen Erzählung von Kálmán Mikszáth, ZDF

Leutnant Gustl,
Komödie nach Motiven der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler in zwölf Bildern von Ernst Lothar, Fernsehbearbeitung von Norbert Kunze, NDR

Liebe über Gräbern (Les Tombales),
Dialogtext, Berliner Synchron GmbH., ZDF

Die Nacht der Schrecken,
Fernsehspiel von Theodor Schübel nach einer Erzählung von Anton Tschechow, Drehbuch, Bavaria Atelier GmbH.,

Ein Riß im Eis (Der Wachsoldat),
Eine Geschichte von Nikolai Leskov, Fernsehfassung von Ronald Eyre, Deutsch von Jo Hess, ZDF

Robinson Crusoe,
Kommentar- und Dialogtext des vierteiligen Fernsehspieles, 2. deutsche Fassung, Berliner Synchron GmbH., ZDF

Salto-Mortale,
Drehbuch für einen Fernsehfilm nach der gleichnamigen Erzählung von Milo Dor, WDR

Die Schatzinsel,
Fernsehspiel in vier Teilen, Dialogtext, ZDF

Der Schmied seines Glückes,
Fernsehspiel nach Gottfried Kellers Novelle, Bearbeitung Rüdiger von Schmeidel, NDR-Fernsehen, Produktion: Montana-Film AG., Zürich

Der Schmuck,
Dialogtext, Berliner Synchron GmbH., ZDF

Spätsommer,
Fernsehspiel von Horst Pillau, nach der Novelle "Altersschwach" von Max Dreyer, ZDF

Spiel im Morgengrauen,
Nach einer Novelle von Arthur Schnitzler, von Helmut Krapp, Drehbuch Bavaria Atelier GmbH, WDR

Stalingrad,
Nach dem Roman von Theodor Plievier von Claus Hubalek, NDR, Redaktion:(Egon Monk)

Stine,
Nach dem Roman von Theodor Fontane, Drehbuch: Traugott Krischke, ZDF

Das Tempelchen,
Nach einer Erzählung von Werner Bergengruen von Traugott Krischke, (letzte Fassung) ZDF

Thérèse Raquin,
Nach dem Roman von Emile Zola, Sender Freies Berlin

Unterm Birnbaum,
Nach einer Novelle von Theodor Fontane von Herbert Reinecker, WDR

Unterm Birnbaum,
Ein Fernsehspiel frei nach Fontane von Hugo Hartung, Fernsehbearbeitung: Wolfgang Lohmann, ZDF

II. Erzählwerke:

Bergengruen, Werner	Der Großtyrann und das Gericht, München, o.J.
Bergengruen, Werner	Das Tempelchen, München, o.J.
Cervantes, Don Miguel	Sämtliche Romane und Novellen, aus dem Spanischen von Adalbert Keller und Friedrich Notter, Stuttgart 1839
Cronin, Archibald Joseph	Hinter diesen Mauern, Berlin 1966
Defoe, Daniel	Robinson Crusoe, Darmstadt 1966
Defoe, Daniel	Leben und Abenteuer des weltberühmten Engländers Robinson Crusoe, welcher durch Sturm und Schiffbruch auf eine ferne, einsame Insel geworfen, darauf 28 Jahre gelebt und zuletzt wunderbarerweise gerettet wurde, Reutlingen, o.J.
Dreyer, Max	Strand. Ein Geschichtenbuch Stuttgart und Leipzig 1910
Fontane, Theodor	Sämtliche Werke, hrsg. von Walter Keitel, Darmstadt 1966
Geißler, Christian	Anfrage, rororo Taschenbuchausgabe 1964

Keller, Gottfried	Gesammelte Werke, Stuttgart und Berlin 1904
Leip, Hans	Jan Himp und die kleine Brise, Berlin, o.J.
Ljesskow, Nikolai	Erinnerungen an Kiew und andere Erzählungen, München 1966
Maupassant, Guy de	Meisternovellen, ausgew.u. eingel.v.Friedrich Sieburg, Berlin, Darmstadt, Wien 1963
Melville, Herman	Piazza-Erzählungen, Hamburg 1962
Lpievier, Theodor	Moskau, Stalingrad, Berlin, Der große Krieg im Osten, München 1966
Schneider, Reinhold	Elisabeth Tarakanow, Wiesbaden 1959
Schnitzler, Arthur	Gesammelte Werke, Die erzählenden Schriften, Frankfurt am Main, 1961
Scholz, Hans	Am grünen Strand der Spree, Hamburg 1955
Scholz, Hans	Am grünen Strand der Spree, rororo Taschenbuchausgabe Hamburg 1966
Stevenson, Robert Louis	Die Schatzinsel, Zürich 1951
Tschechow, Anton	Werke, Hamburg und München 1963
Zola, Emile	Therese Raquin, Frankfurt am Main und Hamburg 1960

III. Sekundärliteratur über Fernsehspiele:

Acht Fernsehspiele,
hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, München o.J.

Bellac,Paul
Das Fernsehen, Bern 1953, Fernsehprogramm und Fernsehteilnehmer, Bern 1950

Berchtolsheim, Hubert von
Der Schwindel von der spezifischen Form, Anmerkungen zum Fernsehspiel, in: Film, Jg.2, 1964, H.7, S.55

Berger, Ludwig
Shakespeare und das Fernsehen, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.7, 1959, S.79-85

Bredow, Hans
Vergleichende Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen, Heidelberg 1951, Rundfunk und Fernsehen, Sonderheft 1

Brosche, Walter
Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film, mit Berücksichtigung des Fernsehens, phil.Diss., Wien 1954

Burkert, Dankward G.
Fernsehen - Film - Fernsehfilm, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.6, 1958, S.341-354

Drommert, René
Bildformat und illusionsbildende Kraft im Film und Fernsehen, in: Rundfunk und Fernsehen, 1957, S.135-140

Drommert, René
Dem Theater oder dem Film näher? in: Rundfunk und Fernsehen, 1956, S.240-247

Eckert, Gerhard
Knaurs Fernsehbuch, München-Zürich 1961

Eckert, Gerhard
Die Kunst des Fernsehens, Umrisse einer Dramaturgie, Emsdetten (Westf), 1953

Eckert, Gerhard
Was ist das Fernsehspiel? Gedanken zur Dramaturgie einer werdenden Kunstform, in: Rufer und Hörer, Jg.7, 1952/53, S.95-99

Eckert, Gerhard
Wort und Bild im Fernsehspiel, in: Rufer und Hörer, Jg.7, 1952/53, S.145-149

Elghazali, Saad
Literatur als Fernsehspiel, Veränderung literarischer Stoffe im Fernsehen, Hamburg 1966

Erler, Rainer
"Ich bin eine Art Märchenerzähler...", in: Film, Jg.1, 1963, H.1, S.44-46

Evers, Erhard
Dramaturgie des Fernsehschirms, in: Rufer und Hörer, Jg.7, 1952/53, S.487-490

Fischer, Klaus
Plädoyer für das 30-Minuten-Spiel, Notizen zur Fernsehsituation, in: Film, Jg.1, 1963, H.3, S.49-50

Funke, Horst-Günter
Interpret moderner Wirklichkeit, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.12, 1964, S.33-35

Gottschalk, Hans
Fernsehspiel und Fernsehfilm, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.2, 1954, S.65-66

Gottschalk, Hans
Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.122-130

Gottschalk, Hans
Was ist ein Fernsehspiel?, in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, München, o.J. S.398-402

Grothe, Heinz
Der Bildschirm - ein Zaubermittel, in: Die Auslese, Frankfurt am Main 1955/1

Häberlen, Manfred
Hörspiel und Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.374-377

Haensel, Carl
Fernsehen - nah gesehen, Frankfurt am Main 1952

Hagemann, Walter
Fernhören und Fernsehen, Heidelberg 1954

Hebecker, Klaus
Kunst im Briefmarkenformat? Zur Problematik des Spielfilms im Fernsehen, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.12, 1964, S.35-38

Hebecker, Klaus
Was kommt denn da ins Haus? Film und Fernsehen in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.5, 1957, S.147-152

Hildmann, Gerhard
Fernsehen - ein Trojanisches Pferd? Pfullingen 1963

Hoffmann, Hilmar
Film und Fernsehen, in: Volkshochschule im Westen, Jg.16, 1964, H.3, S.156-157

Holzamer, Karl
Ein Optimum, nicht ein Maximum des Schaubaren, in: Rundfunk und Fernsehen 1957, S.131-135

Jungk, Klaus
Musikfilme im Fernsehprogramm, in: Rufer und Hörer, Jg.6, 1951/52, S.427-428

Kalbeck, F.
Dichtung und Fernsehspiel, in: Wort in der Zeit, H.3, S.600-605, Graz 1957

Kaltofen, Günter
Dramatische Kunst auf dem Bildschirm, in: Das Bild das deine Sprache spricht, S.7-58, Berlin 1962

Kaltofen, Günter
Dramaturgie - Regie - Darstellung, maschinengeschriebenes Skriptum, 9 S., Deutscher Fernsehfunk, Ostberlin, o.J.

Klossowicz, Jan
Das Fernsehtheater, in: Rundfunk und Fernsehen (OIRT), 1965, S.17-18

Knudsen, Hans
Fernsehen und Theater, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.3, 1956, S.232-239

Knudsen, Hans
Ist Fernsehen eine Gefahr für das Theater?,in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.1, 1953, S.57-58

Krapp, Helmut
Das Widerspiel von Bild und Sprache, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1961, H.1, S.38-45 und 1962, H.2, S.124-129

Kutschbach, Herbert
Der Weg zum Bild (Vom Hörspiel zum Fernsehfilm), in: Rufer und Hörer, Jg.8, 1953/54, S.242-246

Kutschbach, Herbert
Zur geschichtlichen Entwicklung des Fernsehspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.142-148

Lichtinghagen, Leo
Die Chance des Fernsehspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.2, 1954, S.69-71

Lingenberg, Jörg
Politische Propaganda im Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.9, 1961, S.241-249

Melchinger, Siegfried
DieLandschaft Becketts, Zu einer Fernsehproduktion von "Warten auf Godot", in: Theater heute, Jg.5, 1964, H.1, S.46-47

Möller, Jürgen
Dramaturgische Probleme der Fernsehbühnengestaltung, unter Mitarbeit von Karl Hermann Joksch, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.2, 1954, S.21-31

Müller, Artur
Fernsehen und Film, in: Rundfunk und Fernsehen, 1957, S.122-130

Müncheberg, Hans
Das Fernsehspiel, maschinengeschriebenes Skriptum, 5.S., Deutscher Fernsehfunk, Ostberlin, o.J.

Münster, Clemens
Die Auswahl von Fernsehspielen, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.6, 1958, S.127-139

Noelte, Rudolf
Fernseh-Spiel?, in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, München, o.J., S.408-411

Peters, J.M.L.
Ästhetische Aspekte der Verfilmung und Fernsehübertragung eines Schauspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.13, 1965, S.32-38

Pigge, Helmut
Wesenszüge des amerikanischen Fernsehspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.4, 1956, S.130-(142

Rhotert, Bernt
Das Fernsehspiel: Regie, Dramaturgie und Sendung als Ausgangspunkte für den Versuch einer wesensmäßigen Einordnung in die Möglichkeiten schöpferischer Mitteilung, München 1961 (Uni-Druck), 136 S., Phil.Diss. v. 17.12.1959

Riedel, Karl Veit
Das Fernsehspiel als Kunstgattung, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.11, 1963, S.1-15

Riedel, Karl Veit
Typen und Wirkungselemente des Fernsehspiels, in: Jugend Film Fernsehen, Jg.7, 1963, H.3, S.182-197

Rohrbach, Günter
Bildungstheater oder Zeittheater, Probleme der Fernsehdramaturgie, in: Acht Fernsehspiele, hrsg. von Hansjörg Schmitthenner, München,o.J., S.403-407

Sawatzki, Günther
Die publizistische Form des Dokumentarspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.13, 1965, S.9-16

Schneider, Hans Joachim
Kriminologische Bemerkungen zu den Fernsehsendereihen "Stahlnetz" und "Fernsehgericht", in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.13, 1965, S.1-8

Schwitzke, Heinz
Live oder Film im Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.2, 1954, S.66-69

Schwitzke, Heinz
Das Verhältnis von Wort und Bild im Fernsehen, vor allem im Fernsehspiel, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1964, H.11, S.871-884

Schwitzke, Heinz
Wort und Bild im Hörspiel und Fernsehspiel, in: Das Wort im Zeitalter der Bilder, München 1957

Schwitzke, Heinz
Das Wort und die Bilder, in: Vier Fernsehspiele, München, o.J.

Semmelroth, Wilhelm
Darstellungsformen Funk- und Fernsehspiele, Vortrag, gehalten vor dem Hans-Bredow-Institut, Hamburg, in: Westdeutscher Rundfunk, Jahrbuch 1959-1960, Jg.4, S.83-85

Seyfart, Heinz
Das Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, 1957, S.55-56

Storz, Oliver
Fernsehspiel - gibt es das?, in: Der Deutschunterricht, Jg.18, 1966, H.1, S.90-99

Storz, Oliver
Gibt es schon Fernsehregeln und wie kann man sie lernen?, in: Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, hrsg. von Anne Rose Katz, München 1963, S.128-136

Taylor, Don
An Essay of Television Drama. A Dialogue, in: Contrast, Vol.4, 1965, H.3, S.68-74 und S.95

Tetzner, Karl und Eckert, Gerhard
Fernsehen ohne Geheimnisse, München 1954

Teutsch, Barbara
Mimik in der Fernsehzwangsjacke, in: Rufer und Hörer, Jg.7, 1952/53, S.344-345

Tschirn, Franz
Der Schauspieler im Fernsehfunk, in: Rufer und Hörer, Jg.7, 1952/53, S.41-43

Ungureit, Heinz
Hoffnung Fernsehspiel?, in: Filmkritik, Jg.8, 1964, H.12, S.657-660

Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, Beiträge zu einem aktuellen Thema, hrsg. von Anne Rose Katz, München 1963

Völger, Werner
Gedanken zur Inszenierung eines Fernsehspiels, in: Rundfunk und Fernsehen, Jg.2, 1954, S.102-106

Voss, Cay Dietrich
Fernsehen, Flensburg, o.J.

Wade, Robert J.
Designing for TV, The Arts and Crafts in Television Production, New York, 1952

Wasem, Erich
Kriminalspiele und Kriminalfilme im Fernsehen, in: Jugend Film Fernsehen, Jg.8, 1964, H.1, S.2-13

Wildenhof, Ulrich
Von der Novelle zum Hörspiel. Eine Untersuchung an einem Musterbeispiel, in: Der Deutschunterricht, Jg.18, 1966, H.1, S.79-89

IV. Allgemeine Sekundärliteratur:

Balázs, Béla	Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1961
Blanckenburg, Friedr.v.	Versuch über den Roman, Leipzig 1774
Eckert, Gerhard	Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel, Berlin 1936

Film, Rundfunk, Fernsehen	Fischer-Lexikon, Frankfurt am Main, 1958
Freilich, Semjon	Dramaturgie des Films Berlin 1964
Hamburger, Käte	Das epische Praeteritum, in: DVJS, Jg.25, 352 H.
Hamburger, Käte	Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957
Hamburger, Käte	Die Zeitlosigkeit der Dichtung, in: DVJS, Jg.29 H.3
Huizinga, Johann	Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rowohlt Taschenbuchverlag 1956
Iros, Ernst	Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957
Kayser, Wolfgang	Wer erzählt einen Roman?
Kleist, Heinrich v.	Sämtliche Werke, hrsg. v. Eduard Grisebach, Leipzig 1883
Kracauer, Siegfried	Theorie des Films, Frankfurt am Main, 1964
Kruschewski, Christiane	Gestaltungsformen in Roman und Film. Vergleich der Aussagebereiche von Roman und Film in Hinblick auf die Möglichkeit der Verfilmung, phil.Diss. Münster 1956
Mann, Thomas	Die Entstehung des Dr. Faustus, 1960
Meyer, Herman	Von der Freiheit des Erzählers, in: Festgabe für L. L. Hammerich, Kopenhagen 1962, S.181-190
Müller, Gottfried	Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films, Würzburg ^{7}1962
Müller, Günther,	Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947
Müller, Günther	Erzählzeit und erzählte Zeit, in: Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider 1948, S.195-212
Müller, Günther	Über das Zeitgerüst des Erzählens, DVjs.24, 1950, S.1-32

Rasch, Wolfdietrich	Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900, in: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1947, S.49-57
Romananfänge	Versuch zu einer Poetik des Romans, hrsg.v. Norbert Miller, Berlin 1965
Schmidt, Arno	Abu Kital, Vom neuen Großmystiker, in: Der sanfte Unmensch, Berlin 1963, S.44-74
Spielhagen, Friedrich	Der Ich-Roman. Aus: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, S.131-241
Staiger, Emil	Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1963
Stanzel, Franz K.	Typische Formen des Romans, Göttingen ^{2}1965
Szondi, Peter	Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1959
Wassermann, Jakob	Die Kunst der Erzählung, in: Die Literatur, hrsg. v. Brandes, Georg, Band VIII, Berlin, o.J.
Weinrich, Harald	Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
Teil I: Quantitative Veränderungen bei der Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele	20
Der Stoff:	25
Die Behandlung des gesamten Stoffes der Vorlage	27
Kürzungen	31
Die Fernsehbearbeitungen von Abenteuerromanen	43
Erweiterungen	47
Die Behandlung von Episoden und kleineren Handlungsteilen	51
Der Handlungsablauf:	72
Die Freiheit des Handlungsablaufes	72
Selektion und Kamerafunktion	79
Fernsehfassung und Bühnenbearbeitung	90
Zusammenfassung	97
Die quantitativen Veränderungen der gesprochenen Passage	99
Der Dialog im Erzählwerk und Fernsehspiel	100
Die Behandlung von dialogarmen Fernsehspielvorlagen	106
Die Übernahme von Erzählpassagen	108
Freie Übernahme ohne Erzähler	114
Kriterien der Veränderung von Erzählpassagen bei der Übernahme	122
Kriterien der Veränderung von Dialogen bei der Übernahme	133
Die verschiedenen Handlungsorte	143
Folgerungen für das Phänomen Fernsehspiel aus der quantitativen Analyse	156

Seite

Teil II: Qualitative Veränderungen bei Umwandlung von Erzählwerken in Fernsehspiele..... 159

Die Umsetzung des Erzählvorganges in visuelles Geschehen. 161

Das Fernseh"bild"..... 161

Erzähltext und Drehbuchtext. 169

Die Bedeutung der Perspektive im Fernsehspiel..... 176

Die Zeit im Fernsehspiel..... 183

Die Zeitstrukturen des Fernsehens..... 186

Der Fiktionscharakter des Fernsehspieles gegenüber dem Fernsehbericht..... 191

Das Fernsehspiel der fiktionalen Gegenwart..... 203

Das Fernsehspiel als eigene Kunstgattung..... 211

Untersuchung von Fernsehspielanfängen an ausgesuchten Beispielen..... 213

Der Erzähler im Fernsehspiel.. 239

Der anonayme Er-Erzähler.... 240

Der personale Erzähler..... 246

Der Ich-Erzähler..... 253

Ansatz zu einer Strukturierung der Fernsehspiele..... 259

Literaturverzeichnis..... 264

Lebenslauf

Ich, Helmuth Otto Berg, wurde am 8. 3. 1945 als erster Sohn des Chemikers Dr. Otto Berg und seiner Ehefrau Ilse, geb. Dietzold, in Weißenfels an der Saale geboren.

Von 1951 an besuchte ich in Leverkusen die Volksschule und hiernach in Köln das Naturwissenschaftliche Gymnasium, Köln-Mülheim. 1964 bestand ich das Abitur und belegte das erste Semester an der Universität Köln Germanistik und Philosophie. Das 2. und 3. Studiensemester verbrachte ich an der Universität Zürich, um mich dann im Wintersemester 1965/66 in Bochum einzuschreiben. Hier belegte ich seit dem Sommersemester 1967 zusätzlich Vorlesungen der Jurisprudenz.

Bochum, den 12. August 1968